

ROTHSTEIN, H.
C
1847-59
vol. 5

Edgar? Cyriax





Die Gymnastik,

nach dem

Systeme des Schwedischen Gymnasiarchen

P. H. Ling,

dargestellt

von

Hg. Rothstein.

Abschnitt V.

Berlin.
E. H. Schroeder,
Hermann Kaiser.
Unter den Linden Nr. 23.
1859.

Fünfter Abschnitt.

Die Aesthetische Gymnastik.

„Verleihet mir, o Götter! schön zu sein im Innern, und daß, was ich Aeußeres habe, dem Innern befreundet sei."

Sokrates Gebet.

„Wie die Natur strebt Geist zu werden; so der in die Natur gesetzte Geist Leib...... So gespeist mit der Anschauung der Wirklichkeit und belebt von der göttlichen Güte, treibt der Menschengeist das Wahre und das Gute hervor in entsprechender verwirklichender Form. Diese Form ist das Schöne und ihre höchste Darstellung ist die Kunst des Lebens."

Bunsen, Gott in der Geschichte.

Von

Hg. Rothstein.

Mit zwei Figurentafeln.

Berlin.
E. H. Schroeder,
Hermann Kaiser.
Unter den Linden Nr. 23.
1854—1859.


WELLCOME
LIBRARY
INSTITUTE

Inhalt.

A. Einleitung.

B. Historisches.

C. Der menschliche Leib,

als des concreten menschlichen Geistes Organ und Erscheinung.

D. Weitere Bemerkungen

aus der gymnastischen Bewegungslehre.

E. Der Inhalt oder Stoff des Mimischen.

F. 1. Die mimischen Formen.

F. 2. Die Orchestik.

G. Die Uebungen und Darstellungen in der Aesthetischen Gymnastik.

Anhang.

Berichtigungen.

Seite	Zl.		statt:	lies:
Seite 29	Zl. 3	statt:	B. 190	lies: B. 590.
„ 39	„ 7	„	(§. 23)	„ (§. 22).
„ 65	Anmerkung	„	Vogelberg	„ Fogelberg.
„ 140	Zl. 19	„	Navitätslisten	„ Nativitätslisten.
„ 296	„ 4	„	Muth	„ Wuth.

„ 48 muß die Paragraphenbezeichnung (§. 15) wegfallen; der Text gehört hier noch bis S. 50 zu §. 14.

Fünfter Abschnitt.

Die Aesthetische Gymnastik.

„Verleihet mir, o Götter! schön zu sein im Innern, und daß, was ich Aeußeres habe, dem Innern befreundet sei.“

Sokrates Gebet.

A. Einleitung.

Ueber die ethische Bedeutung der Aesthetischen Gymnastik.

---

§. 1. Den Begriff und die Stellung der Aesthetischen Gymnastik innerhalb des gesammten Systems der rationellen Gymnastik brauchen wir hier nicht erst darzulegen, da sich auf das verweisen läßt, was hierüber schon in Abschnitt I. d. Buches gesagt wurde. Es kann genügen, hier in Kürze daran zu erinnern, daß die Aufgabe der Aesthetischen Gymnastik sich dahin bestimmt, das Aeußere des Menschen als den adäquaten Ausdruck dessen erscheinen zu lassen, was in seinem Innern vorhanden ist und vor sich geht, was sein Gemüth fühlt und begehrt, sein Geist denkt und will, und wobei das Aeußere des Menschen ebensowohl in seiner physiognomischen Erscheinung, wie auch in seinen Handlungen oder Aktionen zu suchen ist; so daß also der Mensch gleichsam als ein lebendiges schönes Kunstwerk erscheint, dessen Idee aus der Erscheinung hervorleuchtet und so auch Gegenstand der ästhetischen Anschauung wird.

Aus dem Begriff der Aesthetischen Gymnastik und ihrer Stellung im Ling'schen System der Gymnastik ergiebt sich nun zunächst schon das, daß sie nicht für Individuen bestimmt sein kann und soll, welche sich noch im Kindheits- oder Knabenalter befinden; denn abgesehen davon, daß sie für ihre Praxis eine bereits vorangegangene pädagogisch-gymnastische, ja genau genommen auch wehrgymnastische Durchbildung der Individuen voraussetzt, so setzt sie überdies auch noch einen gewissen Grad von Geistesbildung und Charakterreife voraus,

welchen selbst die freieste Entwickelung des subjektiven Geistes in den menschlichen Individuen erst im reiferen Jünglings- und im Mannesalter erreicht[1]). — Wir heben dies ausdrücklich und gleich zuerst hervor, weil in Folge einer unverständigen und mißverständlichen Auffassung der Stellung und Bestimmung der Aesthetischen Gymnastik die Aufnahme derselben nach verschiedenen Seiten hin auf eine Opposition treffen könnte, welche völlig gerechtfertigt sein möchte. Die unzeitige und mißbräuchliche Aufnahme und Handhabung gewisser ästhetischer Uebungen, welche hier und da in gymnastischen Anstalten oder auch im Tanzunterricht den übrigen Leibesübungen in ganz äußerlicher Weise angereiht wurden, hat in der That schon manche zu beachtende Warnung hervorgerufen, insofern durch eine solche Aufnahme und Handhabung ästhetischer Uebungen nur zu leicht „allzufrüh ein ästhetisches Genuß- und Illusionsleben an die Stelle enthaltsamer Ascesis und strebsamer Anstrengung, und eine nur zu gern vorweg gegriffene plastisch-mimische Auffassung und Darstellung leiblicher Gebärden und ethischer Schein an die Stelle würdiger Haltung und Erscheinung aus eigenster Errungenschaft gesetzt werde[2])."

Es möge immerhin eine solche Warnung auch hier an die Spitze gestellt bleiben, obwohl die vorhin angegebene, aus dem Begriff und der Stellung der Aesthetischen Gymnastik in Lings System sich von selbst ergebende Voraussetzung, eine derartige Warnung schon in sich schließt und die ethische Berechtigung dieses Zweigs der Gymnastik vollständig sichert.

Aber die ethische Berechtigung genügt allein noch nicht, um der Aesthetischen Gymnastik die ihr gebührende Stellung im System der Ethik anzuweisen und zu sichern; denn als blos be-

---

[1]) Vergl. Abschnitt I. d. Buchs §. 88. S. 285. — Es sei hierzu und zu dem Obigen aber noch bemerkt, daß es andrerseits aus der einheitlichen inneren Zusammengehörigkeit aller Zweige des Ling'schen Systems ebenso sehr folgt, daß die Principien und Gesetze der Aesthetischen Gymnastik auch in die schon für das Knabenalter bestimmte Pädagogische Gymnastik eindringen, so weit die Grundbestimmung der Letzteren es fordert oder zuläßt. (Vergl. des Verfassers Abhandlung in der „Zeitschrift für das Gymnasialwesen VI. 11. Berlin 1852.")

[2]) Worte Maßmanns.

rechtigt möchte sie nicht viel höher zu stehen kommen, als in dem Bereich des Erlaubten oder Zulässigen. Vielmehr aber muß die Aesthetische Gymnastik sich als ein unerläßliches, wesentliches Glied im gesammten Bildungswesen erweisen, so daß die Gymnastik ohne diesen ihren letzten und höchsten Zweig ihren Abschluß gar nicht finden und die gymnastische Bildung, wie die Bildung überhaupt, nur eine fragmentarische bleiben würde.

§. 2. Bevor wir die Frage von diesem Standpunkt aus in Betracht ziehen, wollen wir, anticipirend aus dem im gegenwärtigen Abschnitt Abzuhandelnden, zuvor die beiden Seiten der Aesthetischen Gymnastik aufweisen.

Bezeichnen wir nämlich Alles, was aus dem menschlichen Innern heraus durch die menschliche Erscheinung zum ästhetischen Ausdruck gelangt, also die Empfindungen, Gefühle, Gedanken rc., allgemein als den Inhalt jenes Ausdrucks, so ist dieser Inhalt zunächst rein- oder abstrakt-objektiv aufzufassen, d. h. die menschlichen Empfindungen, Gefühle, Gedanken rc. sind als solche, ganz ohne alle Rücksicht auf das Subjekt, an dem sie zur Erscheinung kommen, der Inhalt des an ihm erscheinenden Ausdrucks. Das Subjekt abstrahirt hier von seiner eigenen Subjektivität, faßt den Inhalt, welcher objektiv vorliegt oder ihm gegeben ist und bringt denselben der ästhetischen Anschauung zur Darstellung. Dies ist die rein artistische Seite der Aesthetischen Gymnastik. Von dieser Seite angesehen, können wir sie, vorbehaltlich der Unterscheidung, auf welche wir später zurückkommen wollen, vorläufig als den Inbegriff derjenigen schönen Künste betrachten, welche hauptsächlich unter dem Namen der Mimik und der Orchestik auftreten.

Zweitens aber stellt sich uns die Aesthetische Gymnastik von der andern Seite dar als eine im praktischen Leben erscheinende Kunst, indem das Subjekt eben das, aber auch rein und nur das, was es als dieses Subjekt selbst empfindet, fühlt, denkt und will, zum adäquaten Ausdruck bringt, soweit eine Verleiblichung solchen Inhalts überhaupt möglich ist. Das Innere des Subjekts selbst ist hier das Objektive, welches klar und vollkommen zur Erscheinung und Anschauung (αισθησις) gelangen soll. —

Dies ist die ethisch=teleologische oder praktische Seite der Aesthetischen Gymnastik und sie tritt uns so entgegen als die dargelebte Aesthetik selbst oder als das ästhetische Leben.

Von der einen wie von der andern Seite betrachtet, stellt sich nun, wie man leicht ersieht, das Verhältniß der Aesthetischen Gymnastik zur Ethik im Wesentlichen ganz als dasjenige heraus, welches zwischen der Aesthetik überhaupt und der Ethik stattfindet, und unsere Untersuchung läuft so auf die Frage hinaus: inwiefern die Erziehung und Bildung des Menschen eine ästhetische, sein Leben selbst ein ästhetisches sein müsse.

Ueber diese Frage ist bereits so viel Gründliches und Gutes gesagt worden, daß es nur einer Umschau bedarf, um dasjenige herausheben zu können, was vorzugsweis für unsere gegenwärtige Einleitung geeignet ist.

Um nicht zu weit zurückzugreifen, sei zunächst auf Schiller verwiesen, dessen Abhandlung „über die ästhetische Erziehung des Menschen" so ganz hierher gehört, wie nicht minder seine andere: „über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten."

„In seinen Thaten malt sich der Mensch, und welche Gestalt ist es, die sich in dem Drama der jetzigen Zeit abbildet! Hier Verwilderung, dort Erschlaffung: die zwei Aeußersten des menschlichen Verfalls, und beide in einem Zeitraum vereinigt. — In den niedern und zahlreichen Klassen stellen sich uns rohe, gesetzlose Triebe dar, die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln und mit unlenksamer Wuth zu ihrer thierischen Befriedigung eilen. Die losgebundene Gesellschaft, anstatt aufwärts in das organische Leben zu eilen, fällt in das Elementarreich zurück. — Auf der anderen Seite geben uns die civilisirten Klassen den noch widrigeren Anblick der Schlaffheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr empört, weil die Cultur selbst ihre Quelle ist. Aus dem Natursohne wird, wenn er ausschweift, ein Rasender; aus dem Zögling der Kunst ein Nichtswürdiger. Die Aufklärung des Verstandes, deren sich die verfeinerten Stände nicht ganz mit Unrecht rühmen, zeigt im Ganzen so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnungen, daß sie vielmehr die Verderbniß durch Maximen befestigt. Wir verleugnen die Natur auf ihrem rechtmäßigen Felde, um auf dem moralischen ihre Tyrannei zu erfahren. Die affektirte Decenz unserer Sitten verweigert ihr die verzeihliche

erste Stimme, um ihr in unserer materialistischen Sittenlehre die entscheidende letzte einzuräumen. Mitten im Schoße der raffinirtesten Geselligkeit hat der Egoismus sein System gegründet und, ohne ein geselliges Herz mit herauszubringen, erfahren wir alle Ansteckungen und Drangsale der Gesellschaft. Unser freies Urtheil unterwerfen wir ihren despotischen Meinungen, unser Gefühl ihren bizarren Gebräuchen, unsern Willen ihren Verführungen. Jeder nur sucht sein elendes Eigenthum aus der Verwüstung zu retten. Nur in einer völligen Abschwörung der Empfindsamkeit glaubt man gegen ihre Verirrungen Schutz zu finden.... So sieht man den Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohheit, zwischen Unnatur und bloßer Natur, zwischen Superstition und Unglauben schwanken, und es ist blos das Gleichgewicht des Schlimmen, was ihm zuweilen noch Gränzen setzt."

Aus solchen Zuständen, welche offenbar auch noch die unserer gegenwärtigen Zeit sind, herauszukommen, findet Schiller den Weg in einer wahrhaft ästhetischen Erziehung. Als den Quell alles Uebels erkennt er mit Recht, gleich anderen Ethikern, die natürlichen Triebe, wie sie in ihrer Unvermitteltheit das menschliche Herz regieren und impulsiren. „Der natürliche innere Feind der Moralität ist der sinnliche Trieb, der, sobald ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, nach Befriedigung strebt und, sobald die Vernunft etwas ihm Anstößiges gebietet, ihren Vorschriften sich entgegensetzt. Dieser sinnliche Trieb ist ohne Aufhören geschäftig, den Willen in sein Interesse zu ziehen, der doch unter sittlichen Gesetzen steht. Der sinnliche Trieb aber erkennt kein sittliches Gesetz." — So nun erscheint und bethätigt sich der Mensch als Sklave der Natur, als Knecht der Sinnen- und Sündenlust.

„Aber, aus einem Sklaven der Natur, solang er sie blos empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vordem als Macht beherrschte, steht jetzt als Objekt vor seinem Blick. Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn, denn, um Objekt zu sein, muß es die seinige erfahren. So weit der Mensch der Materie Form giebt und solang er sie giebt, ist er ihren Wirkungen unverletzlich: denn einen Geist kann nichts verletzen, als was ihm die Freiheit raubt, und er beweist ja die seinige, indem er das Formlose bildet. Nur wo die Masse schwer und gestaltlos herrscht, und zwischen unsicheren

Gränzen die trüben Umrisse wanken, hat die Furcht ihren Sitz; jedem Schreckniß der Natur ist der Mensch überlegen, sobald er ihm Form zu geben weiß. So wie er anfängt, seine Selbstständigkeit gegen die Natur als Erscheinung zu behaupten, so behauptet er auch gegen die Natur als Macht seine Würde. Das göttliche Monstrum des Morgenländers, das mit der blinden Stärke des Raubthieres die Welt verwaltet, zieht sich in der griechischen Phantasie in den freundlichen Contour der Menschheit zusammen, das Reich der Titanen fällt, und die unendliche Kraft ist durch die unendliche Form gebändigt."

Hiermit ist nun die hohe Bedeutsamkeit des ästhetischen Princips für die menschliche Erziehung und Bildung und für das Menschenleben überhaupt ausgesprochen.

Wie bei Schiller, so finden wir auch bei Anderen, welche unsere vorliegende Frage behandelten, mehr oder weniger hinverwiesen auf das griechische Volk und dessen Bildung. In der That, es sind auch die alten Hellenen dasjenige Volk, bei welchem das, was wir hier unter der Darlebung des Aesthetischen verstehen, vollständiger als irgendwo anzutreffen war, wie wir sie ja auch als dasjenige Volk kennen, bei welchem die Erziehung eine durchaus gymnastische war. (Vergl. Abschnitt I. d. Buchs Allgemeine Einleitung, sowie §. 82 u. 83.) — Es war zunächst der Schmuck (Kosmos), dessen Bedeutung der griechische Schönheitssinn faßte und für den sich der griechische Geist interessirte[1]).

„Das Interesse des Schmucks findet sich nicht bei Barbaren, auch nicht bei Völkern von blos verständiger Civilisation; bei diesen treffen wir nur den Putz; sie putzen sich nur und bleiben dabei stehen, sich zu putzen, d. h. ihr Körper soll durch ein ihm Aeußerliches gefallen. Der Schmuck (Kosmos) dagegen hat die Bestimmung, Schmuck eines Andern zu sein, welches der menschliche Leib ist, in welchem sich der Mensch unmittelbar findet und welchen er, wie das Natürliche überhaupt, umzubilden hat. Das nächste geistige Interesse ist daher, den Körper zum vollkommenen Organ für den Willen auszubilden, welche Geschicklichkeit (Kosmos) einerseits

---

[1]) Man beachte wohl die vielumfassende Bedeutung des griechischen Wortes Kosmos, indem es bezeichnet: Ordnung, Wohlordnung, Einrichtung, auch Zucht, Gebürlichkeit, Anstand, Geschicklichkeit, Schmuck u. s. w., auch das Weltall in seiner wundervollen Wohlordnung.

wieder Mittel für andere Zwecke sein, andrerseits aber auch selbst als Zweck erscheinen kann. Bei den Griechen finden wir nun dieses unendliche Streben, sich zu zeigen (kosmetisch) und so zu genießen. Das frohe Selbstgefühl gegen die unmittelbare Natürlichkeit, und das Bedürfniß, nicht nur sich zu vergnügen, sondern auch sich zu zeigen und dadurch zu gelten, macht eine Hauptbestimmung und ein Hauptgeschäft der Griechen aus. Darin liegt auch der subjektive Anfang der griechischen Kunst, worin der Mensch seine Körperlichkeit in freier, schöner Bewegung und kräftiger Geschicklichkeit zu einem Kunstwerk ausarbeitete. Die Griechen machten sich selbst erst zu schönen Gestaltungen, ehe sie solche objektiv in Marmor und Gemälden ausdrückten[1])." — Indem hier das Volk in den Produktionen der Kunst, in der Ehre der Gesänge und Feste die Vorstellung des Göttlichen an ihm selber erscheinen läßt, hat es den Cultus an ihm selbst, d. h. es zeigt in seinen Festen zugleich wesentlich seine Vortrefflichkeit, es zeigt von sich das Beste, was es hat, das, wozu es fähig gewesen ist sich zu machen. Der Mensch schmückt sich, und Schmuck, Tanz, Gesang, Kampf, Alles gehört dazu, den Göttern Ehre zu bezeigen; der Mensch zeigt seine geistige und körperliche Geschicklichkeit, er stellt sich selbst in der Ehre Gottes dar und genießt damit diese Erscheinung Gottes an dem Individuum selbst. Auf diese Weise machen die Individuen das Göttliche an sich erscheinen[2])."

§. 3. Andrerseits hat sich aber auch gar manche Stimme erhoben gegen die Aufnahme des ästhetischen Princips in die Erziehung, ja man hat geradezu in diesem Princip selbst den eigentlichen Keim des Verderbens zu finden vermeint. Schon Schiller mußte sich gegen die Einwendungen richten, welche von dieser andern Seite her gegen die ästhetische Bildung erhoben wurden.

„Zwar hat man," sagt er u. A. „schon zum Ueberdruß die Behauptung hören müssen, daß das entwickelte Gefühl für Schönheit die Sitten verfeinere, so daß es hierzu keines neuen Beweises mehr zu bedürfen scheint. Man stützt sich auf die alltägliche Erfahrung, welche fast durchgängig mit einem gebildeten Geschmack Klarheit des Verstandes, Regsamkeit des Gefühls, Liberalität und selbst Würde des Betragens, mit einem ungebildeten gewöhnlich das Gegentheil verbunden zeigt. Man beruft sich, zuversichtlich

---

1) Hegel, Philosophie der Geschichte.

2) Hegel, Philosophie der Religion.

genug, auf das Beispiel der gesittetsten Nationen des Alterthums, bei welcher das Schönheitsgefühl zugleich seine höchste Entwickelung erreichte, und auf das entgegengesetzte Beispiel jener theils wilden, theils barbarischen Völker, die ihre Unempfindlichkeit für das Schöne mit einem rohen und äußeren Charakter büßen. Nichtsdestoweniger fällt es zuweilen denkenden Köpfen ein, entweder das Faktum zu leugnen oder doch die Rechtmäßigkeit der daraus gezogenen Schlüsse zu bezweifeln. Sie denken nicht ganz so schlimm von jener Wildheit, die man den ungebildeten Völkern zum Vorwurf macht und nicht ganz so vortheilhaft von dieser Verfeinerung, die man an den gebildeten preist. — Nicht von Denjenigen rede ich, die blos darum die Grazien schmähen, weil sie nie ihre Gunst erfuhren. Sie, die keinen anderen Maßstab des Werthes kennen als die Mühe der Erwerbung und den handgreiflichen Ertrag — wie sollten sie fähig sein, die stille Arbeit des ästhetischen Geschmacks an dem äußeren und inneren Menschen zu würdigen und über den zufälligen Nachtheilen der schönen Cultur nicht ihre wesentlichen Vortheile aus den Augen setzen? Der Mensch ohne Form verachtet alle Anmuth in der Rede als Bestechung, alle Feinheit im Umgange als Verstellung, alle Delicatesse und Großheit im Betragen als Ueberspannung und Affektation. Er kann es dem Günstling der Grazien nicht vergeben, daß dieser als Gesellschafter alle Cirkel erheitert, als Geschäftsmann alle Köpfe nach seinen Absichten lenkt, als Schriftsteller seinem ganzen Jahrhundert vielleicht seinen Geist aufdrückt, während er, das Schlachtopfer des Fleißes, mit all seinem Wissen keine Aufmerksamkeit erzwingen, keinen Stein von der Stelle rücken kann. — Aber es giebt auch achtungswürdige Stimmen, die sich gegen die Wirkungen der Schönheit erklären und aus der Erfahrung mit furchtbaren Gründen dagegen gerüstet sind ....“

Wie Schiller diese Stimmen abweist, möge man aus seiner oben erwähnten Abhandlung selbst entnehmen. Unter diesen achtungswürdigen Stimmen vernimmt man auch solche, welche es insbesondere als verwerflich erachten, auf das vorleuchtende Beispiel der heidnischen Griechen zu verweisen. Es müsse vielmehr die griechische Kunst und Bildung als eine ethisch verderbliche bezeichnet werden, indem dieselbe, als lediglich von der Sinnlichkeit ausgegangen, auch zu nichts Anderem als wieder zur Sinnlichkeit zurückführen könne und keineswegs eine wahrhafte Veredlung des Menschen zu bewirken vermöge. Hiergegen bemerkt aber ein anderer gründlicher Kenner des Hellenismus unter be-

stimmter Bezugnahme auf oben erwähnte Anschauung, daß die griechische Kunst und ästhetische Bildung keineswegs diesen Ursprung habe; Sinnlichkeit für sich allein vermöge im Gemüth nur Wollust und in der Kunst nur wollüstige Gebilde zu erzeugen, und Beides sei erst später, nach der sittlichen Entartung des griechischen Volks, in dessen Sinn und Werken zu erkennen.

„Was in der Schönheit entzückt," sagt jener Kenner, „ist eben die Unendlichkeit des Uebersinnlichen, die sich in sinnlicher Begränzung offenbart. Darum wird durch sie die Idee der Gottheit in dem Gemüthe lebendig und ein Verlangen erzeugt, die Harmonie, die in Gott ist, in sich darzustellen. Daher ist die Art der sittlichen Bildung, welche auf diesem Wege gewonnen wird, keineswegs eine blos ästhetische in dem dürftigen und beschränkten Sinne, wie dieser Ausdruck gemeinhin genommen zu werden pflegt, sondern sie ist eine wahrhaft religiöse, die dem, was in dem Cultus der Volksreligion mangelhaft ist, zu Hülfe kommt. Insbesondere zielte die griechische Gymnastik darauf hin, dem Geiste das Bewußtsein der Herrschaft über den Leib zu verschaffen und die innere Harmonie in der inneren und äußeren Erscheinung darzustellen. Sie wirkte sittlich wie die schöne Kunst. So wie bei dieser die Schwere des Stoffs von der in ihm lebenden Idee durchdrungen, dem sinnlichen Auge zu verschwinden scheint und nur die Gestalt als Symbol der Idee in dem Gemüthe bleibt: so ging auch in den griechischen Gymnasien die sinnliche Lust an den materiellen Reizen des Körpers unter in dem Wohlgefallen an der Art seines Geschäfts und seiner würdigen Zwecke. Als eine besondere Art sinnlicher Offenbarung war auch die bildende Kunst der Griechen aus den Tiefen der Religion hervorgegangen und führte durch die Reinheit, Sittlichkeit und Würde, die in ihren Werken strahlte, den Beschauer in diese Tiefen zurück. — Und so findet sich eben bei den Griechen, daß die Macht, welche dem wilden Naturdrange Mäßigung, der glühenden Lebenslust kalte Todesverachtung, dem regellosen Triebe die fromme heilige Scheu vor Maß und Zucht siegreich gegenübergestellt hat; die Macht, aus welcher jene Selbstbeherrschung, die Ehrfurcht vor der Majestät des Gesetzes, die Bescheidenheit im Genusse, die Richtung auf das Ideale inmitten

einer fesselnden Wirklichkeit, die sittliche Freiheit der edlen menschlichen Natur auf eine bewundernswürdige Weise hervorgegangen ist; diese Macht findet sich dort zunächst in der Idee der Schönheit und Erhabenheit, in welcher sich das Göttliche als Quell und Ursprung des Sittengesetzes im Irdischen offenbart [1])."

Dieser Ansicht von der griechischen Kunst und Bildung und deren Verhältniß zur Sittlichkeit schließt sich die eines anderen, streng christlichen Ethikers übereinstimmend an, welcher sagt:

„Was ist das, was wir das Klassische nennen? Wodurch ist dieses ein so bedeutendes Fundament der Bildung aller neueren Zeiten geworden? Es ist nicht zu leugnen, daß es ein solches nicht zu vertilgendes Element aller Bildung ist, daß ein jedes Bestreben, es zu verdrängen, unheilbringend sein würde. Vergebens sucht ein flacher Verstand diese tiefste Erinnerung des Geschlechts zu verdrängen, um ein neues Element, selbstsüchtig und schwächlich, mit geringen Kräften und dünnem Vermögen an die Stelle zu setzen; vergebens sucht die Frömmelei das heitere, großartige Dasein verächtlich zu machen: je umsichtiger und vielseitiger die geschichtliche Bildung ist, desto vornehmer und herrlicher erscheint ihr die Kunde jener alten Welt. Ein jeder Ueberrest der alten Kunst, eine jede Zeile der alten großen Dichter, Philosophen, Rechtsgelehrten, ist uns so wichtig, wie eine neue Entdeckung in der Natur. — Daß sich in unseren Tagen große Geister bilden können ohne jene Kunde, wird damit nicht bestritten. Denn nicht blos äußerlich ist jene Ueberlieferung. Wäre sie nur von außen dem Geschlecht geworden, dann ließe sie sich auch äußerlich abstreifen. Die Entwickelung des Christenthums hat sich mit der Bildung durch die alte Welt in allen Richtungen so innig verflochten, daß nur die selbstsüchtige Abstraktion oder die einseitige Selbsttödtung eines verirrten christlichen Anachoretismus im Stande ist, was die leitende Hand Gottes auf das Innigste verbunden hat, trennen zu wollen. Damit der frische Baum des Geschlechts aus seiner tiefen Urwurzel heraus, getragen von seinem festen, uralten großartigen Stamme, für eine in allen Theilen gesunde Zukunft sich entwickele, blühe und Früchte trage, verlieren jene dürftigen Zweige, die vom Stamme getrennt, in einen lockeren Boden oberflächlich gepflanzt, auch wenn sie schnell wuchern, einen vorübergehenden Werth erhalten, alle Bedeutung und verwelken schnell wie sie entstanden [2])."

---

[1]) Fr. Jacobs, in einer akademischen Rede vom J. 1808.

[2]) Steffens Anthropologie. — Man vergleiche damit noch, was

§. 4. Die gegnerische Ansicht, welche die ästhetische Erziehung und Bildung verwirft, erweist sich bei unbefangener Prüfung sowohl in Beziehung auf das Beispiel der Griechen als eine einseitige und unbillige, wie in Beziehung auf das ästhetische Princip überhaupt als eine unhaltbare. Verfolgt man, was zur Begründung dieser Ansicht vorgebracht ist, genauer, so zeigt sich, daß Alles auf den leicht möglichen Mißbrauch des ästhetischen Princips und die hieraus für die Sittlichkeit entspringenden Gefahren hinausläuft. — Will man aber um des Unverstandes und des möglichen (absichtlichen oder unabsichtlichen) Mißbrauchs willen eine Sache oder ein Princip verwerfen, so würde auch das Heiligste nicht bestehen können. Welcher christliche Ethiker und Erzieher möchte wohl das Lesen der Bibel verwerfen? und doch hat das Lesen dieser heiligen Urkunde durch Unverstand und mißbräuchliche Auslegung und Anwendung ihrer Lehren zu den alleräußersten unsittlichen Ausschweifungen und Verirrungen nicht nur Einzelner, sondern auch ganzer Gesellschaftskreise Anlaß gegeben. Man denke nur an die mancherlei uns noch ganz nahe liegenden Erscheinungen der Pietisterei, an die Abscheulichkeiten der Muckerei; man denke an das entsetzliche Treiben jener Sekte, die um ihres Bibellesens willen eigens den Namen der „Leser" erhalten hat! — Will man der ästhetischen Erziehung vorwerfen, daß sie der Verstellung und Heuchelei, überhaupt dem Scheinwesen gar leicht Vorschub leiste, was will man dann sagen, wenn die Erfahrung täglich darauf hinweist, wie z. B. auch durch kirchendienstliche Veranstaltungen eine noch widerwärtigere und verwerflichere Heuchelei und Scheinheiligkeit veranlaßt wird? Es ist nichts so erhaben und heilig, daß es durch Unverstand, Mißbrauch, Frivolität 2c. nicht zur Carricatur verzerrt werden könnte und verzerrt würde. Der wahren ästhetischen Erziehung darf man aber am allerwenigsten den Vorwurf einer Förderung des Scheinwesens machen, da in ihr dem Scheine oder dem Aeußeren das Innere vorausgeht, von dem das

---

ganz neuerdings der durch seine theologischen und Alterthumsforschungen so ausgezeichnete Ritter Bunsen in seiner Vorrede zur deutschen Ausgabe des „Hippolytus" über die klassischen Studien sagt.

Aeußere nur eben erst der Ausdruck ist. „Verleihet mir, o Götter, schön zu sein im Innern" — das war das Erste in des griechischen Weisen Gebet — „und daß, was ich Aeußeres habe, dem Innern befreundet sei" — das war das Zweite in diesem Gebet[1]). — Es verhält sich, wie ein neuerer Aesthetiker passend bemerkt, mit dem Guten in dem Schönen etwa ebenso, wie mit dem Knochengerüste in dem lebendigen Körper. Dieses wird nicht für sich sichtbar, sondern nur, sofern es durch die Umgebung der weichen Theile hindurch erkennbar ist, welche an ihm Halt und Basis haben. Ist es leidend und mißgestaltet, so erscheinen auch diese unschön[2]).

Am allerwenigsten soll und darf sich die christliche Erziehung und Bildung des ästhetischen Princips entschlagen. Wir brauchen wohl nur an jene Lehre des heiligen Gotteswortes zu erinnern, welche uns den Leib als einen „Tempel Gottes" betrachten und heilig halten lehrt, so wie an die Lehre von der „Auferstehung des Fleisches," und daß „Leiblichkeit das Ende der Wege Gottes sei." — Zwar sagt dasselbe heilige Wort, man solle Gott nicht mit „äußerlichen Gebärden" dienen und ehren; aber es sollen ja auch in der Aesthetik die Gebärden nicht äußerliche, d. h. inhaltsleere oder dem Inhalt widersprechende sein. Es fordert ja gerade, wie schon bemerkt, das ästhetische Princip, wenigstens in der rationellen Gymnastik, zuvörderst ein Inneres, das seinem Wesen gemäß sich äußern oder offenbaren soll, und ein echt christlicher Denker[3]) sagt sehr treffend: „Nicht das Unsichtbare ist das Letzte (Höchste), sondern das Letzte ist, daß das Unsichtbare sichtbar werde," womit denn auch für die Bildung nicht blos die vollste Anerkennung des ästhetischen Princips ausgesprochen, sondern dasselbe für sie geradezu als nothwendig gefordert ist.

In der That, wie sollte denn auch das Christenthum als ein nicht blos abstrakt theoretisches, sondern zugleich praktisches und somit erst wirkliches, lebendiges Christenthum in der

---

[1]) S. das Motto zu gegenwärtigem Abschnitt d. Buchs.

[2]) F. Th. Vischer, Aesthetik. 1. Theil 1846.

[3]) C. F. Göschel, Zur Lehre von den letzten Dingen. Berlin 1850.

Menschheit sich finden und offenbaren können, wenn nicht durch Vermittlung der menschlichen Leiblichkeit? und ist nicht Christus selbst um der Vermittlung willen in des Menschen Leiblichkeit erschienen und an Gebärden als ein Mensch befunden? (Philipper 2, 5 — 7.)

„Die Seele würde ja eine andere Seele schon gar nicht erkennen, gäbe sich diese nicht als dienend, mit einem unterwürfigen Leiblichen der andern Seele hin; mit einem Leiblichen, auf welches diese selber, wie auf den eignen Körper, sinnlich einzuwirken vermag. Es geschieht die Mittheilung des eignen innern Erkennens und Wollens, von Seele zu Seele, durch ein Leiblichwerden des innern verborgenen Seins, und auch das Hingeben des Geistes an Gott, das Kundgeben desselben vor einem Auge, welches die Gedanken des Herzens siehet, ist ein Leiblichwerden, welches zwar die äußern Sinne, als solche, nicht vernehmen, wohl aber der Geist des Menschen selber, der das Wachsen und Gestalten des innern Tempels erkennt. Es stehet dieser innere Vorgang des Gestaltens und Gedeihens nicht blos als ein zufälliges Vorbild und Abbild, sondern auf wesentliche, innige Weise mit der Geschichte der äußerlichen Leiblichkeit in Verbindung. Nur dadurch, daß der Menschenseele dieser äußere, anjetzt gebrechliche Leib, mit all seinem Weh und seiner Lust gegeben worden, empfing dieselbe auch die Möglichkeit und die Kraft zu einer innern Gestaltung und Bekräftigung, mittelst deren sie, nach einer alten Verheißung, höher emporzusteigen vermag, als eine kindlich selige Welt der Geister, welche die Schmerzen und die Mühe, die Gefahren und die Kämpfe dieser schweren Leiblichkeit niemals empfunden [1]).“

„Ohne Leib keine Seele, ohne Leiblichkeit keine Seligkeit. — Man will nicht zugeben, daß ein Göttliches Gestalt gewinnen und durch diese unmittelbar, wie durch das Wort und tiefer noch als durch dieses, zu uns reden könne. Erlaube man uns aber die vorbildliche Andeutung eines der größten Mysterien des Christenthums, die Auferstehung, inmitten der Leiblichkeit nachzuweisen. Die Schönheit der Alten ist klassisch,

[1]) v. Schubert, Geschichte der Seele.

und sie ist von Rechtswegen ein Gegenstand der Bewunderung eben deswegen, weil sie ein Naturfundament für die ganze Zukunft bildet, aber nur, weil sie ein in sich Abgeschlossenes innerhalb der Leiblichkeit ist. Die christliche Schönheit hat eine höhere Bedeutung. Spricht uns nicht die Gestalt unmittelbar geistig an? daß der Leib so oder so gehalten und bewegt, die Gesichtszüge in ihrem freien und willkürlichen Spiel so oder so sich verwandeln, die Lippen durch eine fast unmerkbare Veränderung, der bloße Blick der Augen, Zorn, Neid, Sehnsucht und jede zerstörende Leidenschaft einerseits, und dann innere Güte, tiefe Betrachtung, heilige Andacht kund thun: ist das nicht eine unmittelbare Offenbarung eines rein Geistigen? Blicken wir nicht durch die Gestalt in das Innerste der Persönlichkeit, in diejenige Stätte hinein, in welcher der Kampf der Geschichte mit seiner ganzen Bedeutung, der Kampf des Alls, welcher die Schöpfung entwickelte, durchgekämpft wird? Und dennoch ist das, was eine solche geistige Bedeutung hat, ganz und durchaus, nicht theilweise, ein leiblich sinnlich Erscheinendes. Verfolgen wir, wie es sich ziemt, die Richtungen in der Erscheinung, in welcher das Wesen und die Wahrheit der Person, wenn auch nur vorübergehend, bestätigt werden. Müssen wir nicht solche Momente, die auf ein gereinigtes Dasein deuten, als die geheiligten des menschlichen Lebens betrachten? Sie sind es, die, auch in der von der Natur vernachlässigten Gestalt, uns den gefesselten Engel erkennen lassen, der in dieser oder jener Richtung sich bewegt und die Flügel regen möchte, wenn nicht der nächste Augenblick ihn wieder verscheuchte, daß er in solche leibliche Gestalt sich versenken und verstummen muß. — Hier, in diesen Gliedern der ewigen Organisation, die das All ordnete, wie es leise seine geistige Freiheit verkündigt, und die sich, wie die spielenden Töne der rieselnden Bäche, der Luftklänge der Aeolsharfe, zur wahren, reichen Musik verhalten, erkennt der Christ die wahre Schönheit, die freie persönliche. Die christliche Kunst hat versucht, sie darzustellen, und selbst die schwache Andeutung erregt unsere Bewunderung. Wenn nun jene zerstreuten Züge sich vereinigten, wenn, an der Stelle der menschlichen Güte, die ewige als That; an der Stelle der menschlichen Betrachtung, die ewige als Gedanke und That; an der Stelle des wankenden Daseins, welches nur wie ein verschwindender Schatten seine wahre Gestalt mehr sucht als findet, die Persönlichkeit selber als Gedanke und That und Dasein sich darstellte: hätte sie dann nicht in der Leiblichkeit alle Bedingungen und Hemmungen der Sinnlichkeit überwunden, sich in den tiefsten Gründen der Schöpfung bestätigt? wäre sie nicht Eins mit der

ewigen That, die das All in jedem Momente von neuem schafft und erhält, und eben deswegen von allen Verhältnissen, die uns innerhalb der Sinnlichkeit binden, befreit? — Das ist die Auferstehung, und als zweiter Moment die Himmelfahrt, das ist der Moment, in welchem Gott nicht durch Wort und Lehre allein, sondern durch Gestalt das Geheimniß der ganzen Schöpfung kund thut; das ist der innerste, geistige Schlußpunkt der Schöpfung und zugleich der Anfangspunkt der Geschichte der freien Persönlichkeit [1])."

Die ganze Darlegung von der ethischen Bedeutung der Aesthetik und somit auch der Aesthetischen Gymnastik läßt sich in Kürze auf folgende wenige Sätze zurückführen:

Das Gute, das Schöne und das Wahre sind eine logische Trinität. Das Gute ist nicht das volle, wirkliche Gute, wenn es sich nicht erfüllt, d. h. in seiner ihm adäquaten Form hervortritt und somit eben als Schönheit erscheint; weswegen dann hinwiederum das Schöne nur leerer Schein, nicht das wirkliche und wahre Schöne selbst sein kann, ohne den Inhalt des Guten; das Wahre aber ist nur ein Abstraktum, nicht das wirkliche Wahre, wenn es nicht die concrete Einheit des Guten und Schönen als Wahrheit ist. „Gott aber ist die Wahrheit" und „Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn." —

„Die höchste Schönheit ist in Gott! und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur [2])."

§. 5. Nachdem das ästhetische Princip in Beziehung auf des Menschen Bildung und Leben lange Zeiten hindurch fast gänzlich zurückgedrängt blieb und demnächst nur mit verkümmerter, matter Kraft oder in verschobenen Richtungen sich wieder freie Bahn zu brechen suchte, scheint es endlich wieder zu Macht

---

[1]) Steffens, Christliche Religionsphilosophie.

[2]) Winkelmann, Geschichte der Kunst.

und Ehren gelangen zu sollen. — „Es ist der größte Gedanke unserer Zeit der, daß die innere Welt auch die äußere werden soll, und dies ist das Lebensgesetz aller ihrer heutigen Entwickelungen, das uns als ein nothwendiges Gesetz des menschlichen Geistes überhaupt, als seine ursprüngliche Bestimmung, gerade in dem Wesen der Schönheit entgegentritt. Will unsere Zeit die innere Welt aus einer jahrhundertelangen Haft und Verschlossenheit befreien, will die innere Welt aus dem Geheimniß ihrer Gedanken endlich eine Gestalt und Wirklichkeit machen: so hat sie sich damit auch dem Gesetz der Schönheit überliefert, in deren höherer Unmittelbarkeit das Innere zugleich Aeußeres geworden ist [1]."

Die praktische Durchführung dieses Gedankens liegt vor Allem in der Bestimmung der Aesthetischen Gymnastik, welche in ihren Grundzügen darzustellen wir uns im vorliegenden Abschnitt zur Aufgabe gesetzt haben.

Ehe wir jedoch zu dieser, freilich nur als Versuch zu betrachtenden Darstellung übergehen, sei zum Schluß gegenwärtiger Einleitung der angehende Gymnast noch auf eine, auch für ihn sehr werthvolle Schrift aufmerksam gemacht. Wir meinen die Schrift: „Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen. Von D. C. Grüneisen, Hofkaplan zu Stuttgart. Leipzig 1833." Es enthält dieselbe eine Apologie der griechischen Bildung und Kunst, so wie des ästhetischen Princips überhaupt; aber sie unterläßt auch nicht, die Verirrungen, in welche die Kunst und Aesthetik der Griechen gerieth, so wie die Ursache ihrer Entartung nachzuweisen und zu zeigen, welchen neuen Impuls das Princip der Aesthetik durch das Christenthum erhielt. Nachdem der Autor über jene Entartungen und deren Ursachen gesprochen, sagt er am Schluß seiner vortrefflichen Abhandlung:

„Nicht allein die israelitische Theokratie, und wie Moses den Gehorsam Abrahams in ein Gesetz faßte und wie begeisterte Redner im Volke dieses Gesetz aufrecht zu erhalten suchten, ist ein Typus der Gemeinde, welche den Vater im Geiste anbetet und durch Liebe verherrlicht. Auch im Morgenlande, vom Ganges an unter den verschiedensten Völkern, welchen die Sym-

---

[1]) Mundt, Aesthetik. Berlin 1845.

bole der Naturreligion heilig waren, lebte die wunderbare Vorstellung von dem verborgenen Gott und seinem offenbaren Worte, welche, durch Johannes auf den Stifter der christlichen Religion und dessen eigenthümliches Verhältniß mit der Gottheit bezogen, nunmehr die Grundlage der christlichen Heilsordnung bildet. Auch im Abendlande der alten Welt, namentlich in Griechenland entfaltete sich unter dem heitersten Himmel und in der mildesten Natur eine von geistiger Kraft bewegte und vom sittlichen Maß geordnete Wohlgestalt der sinnlichen Erscheinung an den Werken der bildenden, wie der redenden Künste, daß wir von dieser Seite das Höchste geleistet finden, das von der Menschen Sinn und Hand geleistet werden mochte, bevor ihnen gegeben war, die Herrlichkeit zu sehen des eingebornen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit. — So gab es denn eine ästhetische Prophetie, wie eine praktische und speculative, des Christenthms."

„In jeder Religion haben die Menschen das Göttliche gesucht, und es hat sich mehr oder weniger zu fühlen und zu erkennen gegeben; in der christlichen ist es erst gefunden, es ist eins geworden mit der Menschheit: wie sich das Göttliche incarnirt hat ins endliche Leben, so wird das Menschliche nun inspirirt für ein unendliches. Die Vereinigung aber des Göttlichen und Menschlichen ist die innerste Thatsache; und wie die sittliche Vollkommenheit für Jeden nur allein im Gemüthe wohnt, so blüht auch nur hier zuerst die sittliche Schönheit. Dadurch wird nun für die künstlerische Darstellung Zweierlei bedingt, was den sittlichen Standpunkt der neuern Kunst über den der alten erhebt: einmal die höhere Gabe der Individualisirung und sodann das tiefere mystische Element des Ausdrucks. Je mehr die sittliche Natur des Menschen durch das Christenthum in dem innersten Kerne der Persönlichkeit erfaßt wird und alle Gegensätze und Entwickelungen von da hergeleitet und dahin zurückbezogen werden: um desto schärfer wird jede Individualität begriffen, und von der moralischen Indifferenz der Willenstriebe im Paradiese der Kindheit bis zum Auseinandertreten der Gegensätze, zur Entwickelung der Sünde in Wahn und Leidenschaft nach dieser oder jener Seite, und von dieser äußersten Entfernung bis zur Annäherung und zum Friedensschlusse der Seele mit Gott durch alle Stadien des Gewissens und Glaubens hindurch, vornehmlich in der eigenthümlichen Art geistiger Freiheit, sittlicher Größe, Lauterkeit und Würde aufgefaßt und dargebildet. Die Stanzen des Raphael und Michael Angelo's Jüngstes Gericht gelten hier für jeden andern Beweis. So schön die Individualität an den Werken

der griechischen Kunst zum Vorschein kommt, so hat sie doch nicht diesen innersten sittlichen Grund der Charaktere und nicht in solchem Umfange die Mannigfaltigkeit des persönlichen Lebens dargestellt."

Man vergleiche hiermit übrigens noch, was Jaeger in seiner vortrefflichen Schrift „Die Gymnastik der Hellenen. Eßlingen 1850" Seite 153 ꝛc. „Ueber den Einfluß der hellenischen Gymnastik auf Kunst und Religion" — sagt.

B. Historisches.

---

§. 6. Im Abschnitt I. d. Buchs und zwar zunächst in der Allgem. Einleitung Seite XXIX ꝛc. wurde bereits gezeigt, daß von „Gymnastik," in der eigentlichen Bedeutung dieses Wortes, erst bei den Griechen die Rede sein kann; auch wurde ebendaselbst, so wie weiterhin in Abschn. I. §. 82. ꝛc. von der geschichtlichen Entwickelung und Blüthe und von dem Verfall der antiken Gymnastik gesprochen. Dieser Verfall, schon zu Aristoteles Zeit eintretend, machte sich in zweifacher Hinsicht ersichtlich: einmal in der qualitativen Entartung der Gymnastik zur Athletik und zum Gladiatorenwesen, sodann aber auch in dem Auseinanderfallen ihrer Glieder, die nun, mehr oder weniger fragmentarisch und des einheitlichen Grundgedankens der Gymnastik ermangelnd, entweder gleichsam als selbstständige Künste fortexistirten, oder sich anderen Kulturgebieten unorganisch an- oder einfügten, wie z. B. die Heilgymnastik der Arzneikunst, die Wehrgymnastik der Kriegskunst. In solche Loslösung von dem Ganzen der Gymnastik gerieth insbesondere auch die Aesthetische Gymnastik und zwar in der Art, daß ihre verschiedenen Zweige in einer gewissen Selbstständigkeit sich forterhielten und so in die Reihe der schönen oder wenigstens unterhaltenden Künste eintraten.

In solcher, vom Grundprincip der Gymnastik nicht durchdrungenen und nicht innerlich verbundenen Existenz finden wir aber einzelne Zweige der Aesthetischen Gymnastik auch schon früher als erst im Griechenthum. Es gilt dies namentlich vom

Tanze, an welchen sich unsere hier zu gebenden historischen Notizen hauptsächlich halten werden, indem wir bemerken, daß hierbei unter dem „Tanz" freilich nicht allein die besondere Weise des Tanzens zu verstehen sei, welche man, nach der engeren, modernen Bedeutung des Worts, gewöhnlich als Tanz bezeichnet.

Schon die allerältesten geschichtlichen Völker hatten ihre Tänze; aber den Anfang des Tanzes selbst verlegt Lucian in seiner bekannten Schrift de saltatione schon in die vorgeschichtliche Zeit, indem er den Lycinus zu Krato sagen läßt: „Nun dünkt mich gleich anfangs, du wissest gar nicht, daß der Tanz eben nicht erst gestern und vorgestern, etwa zu den Zeiten unserer Großväter und Urgroßväter entstanden sei. Vielmehr werden die, welche von dem Ursprung des Tanzes die sichersten Nachrichten geben, dir sagen, daß er so alt wie die Welt und mit jenem alten Amor entstanden ist. Die gemessene Bewegung der Gestirne nämlich, die Conjunction der Planeten und Fixen, ihre Ordnung und Harmonie gegen einander, sind die Beweise des ursprünglichen Tanzes." — In der That, wenn man in der Bewegung des Tanzens das ins Auge faßt, was diese Bewegung zum Tanz macht, so bietet sich allerdings die geregelte, harmonische Bewegung der Gestirne gewissermaßen als Ursprung des Tanzes dar; indessen doch nur als vorgeschichtlicher, gleichsam vorbildlicher oder ideeller Ursprung. Aber höchst bemerkenswerth bleibt diese geschichtliche Auffassung Lucians gleichwohl; theils um der Sache selbst willen, theils für ihre eigentliche Geschichte.

Es lag nämlich offenbar in der Wohlordnung und harmonischen Bewegung der Gestirne, wie überhaupt in den periodischen und regelmäßigen Erscheinungen, welche in der Natur so vielfach sich der menschlichen Betrachtung darbieten, ein Beweggrund, den Gedanken auf ein Wesen hinzulenken, von welchem diese Wohlordnung und Harmonie gesetzt und erhalten sein müsse; und indem der Mensch so seinen Gedanken auf die Gottheit richtete, sie verehrte, ihr Opfer darbrachte u. s. w., lag es nahe, daß mit diesem gottesdienstlichen Kultus auch der Tanz sich verband, als eine geregelte und dem auszudrückenden religiösen Gefühle entsprechende Handlung. — Die Kulturgeschichte der meisten Völ-

ker weist uns in deren früheren Perioden ein solches Vorkommen des Tanzes nach, und es scheint, als ob der Tanz anfangs, wenn nicht ausschließlich, doch vorzugsweise seine Ausbildung als wohlgeordnete rhythmische und mimische Bewegung durch den Religionskultus erhalten habe[1]). So hatten z. B. die Egypter verschiedene religiöse Tänze, u. a. einen solchen, durch welchen sie die Bewegungen der Weltkörper darstellen wollten; sie tanzten dabei in die Runde um einen Altar, den sie als die Sonne betrachteten, und die Figur, die sie beschrieben, indem sie sich mit den Händen angefaßt hatten, stellte den Zodiakus vor. — Auch das Offenbarungsvolk der Israeliten hat hiervon keine Ausnahme gemacht; denn abgesehen von dem götzendienerischen Tanzen „um das goldene Kalb," ein Tanzen, um deswillen sich dies Volk den Zorn seines großen Führers und Gesetzgebers wohl eben nur darum zuzog, weil die Feier einem Götzenbilde galt, so wurde ja in der Blüthe des Judenthums der Gottesdienst mit Musik, Gesang und Tanz begangen. Als die Bundeslade aus dem Hause Aminadab zu Gibea abgeholt wurde, spielte David und das ganze Israel vor dem Herrn her mit allerlei Saitenspiel, mit Harfen und Psaltern und Pauken und Cymbeln. Und als drei Monden darauf die Lade Gottes aus dem Hause Obed-Edom in die Stadt Davids gebracht wurde, „tanzte David mit aller Macht vor dem Herrn her. Und David mit dem ganzen Israel führte die Lade des Herrn herauf mit Jauchzen und Posaunen." — Die Indier begrüßten in stillschweigender Anbetung mit Tanz die Sonne bei deren Auf- und Niedergang. — Noch heute verehren Bewohner des nördlichen Amerikas und der Küste von Asien, so wie einiger Inseln Australiens ihre Gottheit mit

---

[1]) Es herrscht hierin eine Analogie des Tanzes mit anderen ästhetischen Gebieten, so z. B. mit der Architektur und Sculptur. Der Tempel war früher als das Haus; denn die Wohnungen der ersten, nomadischen Völker, nämlich ihre Höhlen und Zelte, können so wenig wie die Hütten der ältesten Ackerbauer und Jäger als Anfänge der Architektur (der schönen Baukunst) gelten; dagegen wohl ihre Altäre. Ebenso haben die ersten Bildwerke der Egypter und Griechen Gottheiten oder Götter dargestellt; selbst als die Sculptur schon eine hohe Stufe der Vollkommenheit erlangt hatte, währte es noch geraume Zeit, ehe dieser Kunstzweig sich profaner Motive bemächtigte.

Tänzen. Hat man ja doch bis in die neueste Zeit in einigen römisch-katholischen Gegenden bei kirchlichen Prozessionen noch getanzt; und die auch in den protestantischen Gemeinden fast überall gebräuchliche, wenn jetzt auch rein weltliche Sitte des Kirmsentanzes weist auf den kirchlichen Ursprung dieses Tanzes hin.

§. 7. Was nun im Uebrigen das Geschichtliche des Tanzes im Alterthum betrifft, so liefert uns hauptsächlich Lucian in der schon oben erwähnten Schrift Nachrichten darüber. Nach der vorhin angeführten Stelle, in welcher er den Ursprung des Tanzes in die Bewegung der Gestirne versetzt, verweist er dann auf das Mythologische, wonach Rhea zuerst an dieser Kunst Vergnügen gefunden haben soll. In Phrygien habe sie den Korybanten, auf Kreta den Küreten zu tanzen befohlen und daraus nicht geringen Vortheil gezogen; denn die Kreter hätten ihr durch Herumtanzen den Zeus vor dem Kronos geschützt, also daß Jener wohl selbst bekennen müsse, daß er seine Rettung ihnen zu danken habe und er vermittelst jenes Tanzes den Zähnen seines Vaters entzogen worden sei. Sie hätten aber bewaffnet getanzt, die Schwerter an die Schilde geschlagen und in ihren Bewegungen etwas Begeistertes und Kriegerisches ausgedrückt. Hernach seien die Tapfersten unter den Kretern die besten Tänzer geworden, und zwar nicht gemeine Leute allein, sondern auch Königliche und Leute vom ersten Range.

Ich könnte, fährt Lucian fort, viele andere Helden anführen, die in dieser Kunst geübt waren, will aber nur noch des Neoptolemos, des Achilles Sohn, gedenken, der hierin ausnehmend berühmt war und die Kunst mit einem neuen vortrefflichen Tanze, den Pyrrichius, bereicherte. — Die Lacedemonier, welche man für die Tapfersten der Griechen hält, und die den Cariates-Tanz vom Kastor und Pollux her haben, thun Alles mit Beistand der Musen. Auch haben sie unter Anführung der Musik und des Tanzes Alles besiegt und ihre jungen Leute findet man nicht weniger im Tanzen als in den Waffen sich üben. Wenn sie nach dem Gefechte von Zeit zu Zeit ausruhen, endigt sich der Streit ins Tanzen. Es sitzt Einer da in der Mitte, spielt die Flöte, schlägt den Fuß auf den Boden und die Andern

folgen nach Ordnungen in allerlei Figuren einander nach, gehen mit gemessenen Schritten einher und machen bald kriegerische, bald solche Bewegungen, welche Bacchus und Venus lieben. Auch geschieht ihr Tanz unter Gesang, und einer dieser Gesänge enthält eine Unterweisung wie man tanzen soll. — Ein besonderer Tanz bei ihnen ist der Hormus, bei welchem Jünglinge und Jungfrauen zugleich tanzen, so daß dabei auf einen Jüngling eine Jungfrau folgt und die Reihe einer Halsschnur gleicht. Der Jüngling, der den Reihen führt, tanzt männlich und wie er hernach im Kriege zu tanzen gedenkt; die Jungfrau aber folgt mit bescheidenen Bewegungen und zeigt, wie das Weib tanzen soll; also daß der Hormus gleichsam eine aus Bescheidenheit und Tapferkeit zusammengesetzte Schnur ist. — Die Thessalier hatten sich im Tanzen so sehr geübt, daß sie auch ihre Vorsteher und Heerführer Vortänzer nannten. Daß im Alterthum gar keine heiligen Mysterien ohne Tanz gefeiert wurden, ist bekannt. Orpheus nämlich und Musäus und die damaligen besten Tänzer setzten sie ein und verordneten als etwas sehr Vortreffliches auch dieses, daß die Leute unter Gesang und Tanz zu denselben eingeweiht werden sollten. Daß dem so sei, erhellet auch daraus, daß man insgemein von Solchen, welche die Geheimnisse ausschwatzten, sagt: „sie tanzen außer den Schranken." — Zu Delos opferte man nicht einmal ohne zu tanzen. Es kamen nämlich Chöre von Jünglingen zusammen, die theils nach dem Schalle der Flöte und Cither tanzten, theils wurden die vornehmsten derselben gewählt, die Vorsänger und Vortänzer zu sein. Daher man auch solche Lieder, welche für diese Chöre aufgesetzt wurden, Tanzlieder (Hyporchema) nannte, von welchen man bei den lyrischen Dichtern die Menge findet.

Aber — läßt Lucian den Lycinus weiter berichten — auch bei anderen Völkern stand der Tanz in hohem Ansehen. Die Indier verehren mit Tanz die Sonne bei dem Auf- und Untergang. — Die Aethiopier tanzen sogar beim Streite, denn es pflegt keiner von ihnen den Pfeil abzuschießen, ehe er zuvor tanzend dem Feinde mit Gebärden gedroht. — In Egypten aber scheint die alte Fabel von dem egyptischen Proteus nichts Anderes sagen zu wollen, als daß derselbe ein geschickter

Tänzer und Mime gewesen sei, der alle Gestalten vorstellen und ausdrücken konnte, dergestalt, daß er auch die Flüssigkeit des Wassers, das Feuer in seiner schnellen und heftigen Bewegung, die Wuth des Pardels, das Wilde des Löwen, das Nachgeben eines vom Winde bewegten Baumes, kurz Alles, was er wollte, nachgeahmt habe [1]).

„Du magst dich also in Acht nehmen," — sagt Lycinus zu Krato, den Verächter des Tanzes — „daß du bei deiner Kühnheit nicht eine Gottlosigkeit begehst, indem du eine Kunst tadelst, die heilig und mystisch ist, die auch von so vielen Göttern selbst getrieben worden ist und zur Ehre derselben geübt wird, abgesehen davon, daß sie auch noch zur Erheiterung und zu so viel nützlichem Unterricht dient. Ich verwundere mich aber auch darüber, daß du, den ich als einen besonderen Verehrer des Homer und des Hesiod kenne, ihnen, die den Tanz so vorzüglich erheben, widersprichst. Hat ja doch auch Socrates, der Weiseste unter Allen, nicht nur die Kunst des Tanzes gelobt, sondern sie gewürdigt, sie selbst zu erlernen, indem er der Musik und einer gemessenen Bewegung und anständigen Gebärdung der Tanzenden sehr Vieles zuschrieb und, ungeachtet er alt war, sich nicht schämte, auch dieses für eine der würdigsten Künste zu halten."

§. 8. Die Tänze der Griechen waren verschiedener Art. Im Allgemeinen kann man sie unterscheiden in die friedlichen und in die kriegerischen Tänze. Die friedlichen Tänze waren nun wieder: religiöse und idyllische, oder sie waren scenische, und zwar tragische, komische, satyrische. Die kriegerischen Tänze, stets mit Waffen in der Hand und oft in voller Rüstung ausgeführt, bildeten ein Mittelglied zwischen der Aesthetischen und der Wehrgymnastik [2]). Die schon oben erwähnte Pyrrhichä gehörte namentlich hierher. Die Lacedemonier lernten schon als Knaben diesen Tanz. Ein anderer kriegerischer Tanz war der

---

[1]) In Betreff der Egypter vergleiche man auch noch, was Wilkenson in seinem Werke: »Manners and customs of the ancient Egypliens. London 1837.« über den Tanz bei den Egyptern sagt.

[2]) Vgl. Abschnitt IV. d. Buchs. §. 10. S. 33.

Kalabrismos. — Das Bild eines lieblichen friedlichen Tanzes führt uns Homer in der Ilias vor. (Voß, Uebersetzung 18: V. 190—606.)

Schon aus den vorhin angeführten, dem Lucian entnommenen Notizen geht hervor, daß der Tanz bei den Griechen sich durchaus mit der Mimik verwob und eben hierdurch seine volle ästhetische Bedeutung erhielt. — Löbker, in seiner kleinen, aber ganz beachtungswerthen Schrift über die hellenische Gymnastik, hebt jene Vereinigung auch sehr richtig hervor:

„Was war es denn eigentlich," — sagt er — „was dort dem Tanze die Achtung und Werthschätzung einstimmig bei der Jugend sowohl als bei weisen und erfahrenen Männern verschaffte? was lag denn in ihm, daß ihn ganz Hellas als ein nothwendiges Bildungsmittel der freien Jugend betrachtete? — so könnte Jemand fragen, der die Tänze der neueren Völker, in denen sich doch eben nur Freude und Lust, häufiger noch blos geist- und gemüthlose Kunst offenbart, zum Maßstab der althellenischen Tanzkunst anzulegen geneigt wäre. Dann freilich könnte uns die Achtung der Hellenen für die Tanzkunst etwas unbegreiflich vorkommen. Allein der hellenische Tanz bestand nicht blos in künstlichen Sprüngen und Wendungen, nicht allein in verwickelt scheinenden, gefällig sich auflösenden Verschlingungen, nicht blos in einer rauschenden Aeußerung von Lust und Freude; sondern er war zugleich eine Darstellung der inneren Gemüthszustände des Menschen und der daraus entspringenden Handlungen, eine Darstellung des gesammten inneren und äußeren Menschen. Freude und Schmerz, Sieg und Flucht, Muth und Feigheit, Heldenthaten und Schandthaten u. s. w. vor den Augen der Beschauer darzustellen, war also die Aufgabe des Tänzers. Tanz schloß hier also nothwendig Mimik in sich ein. Durch diese Verbindung mit der Mimik erhielt der Tanz einen moralischen Zweck, moralisch insofern, als er den inneren Zustand des Menschen und die aus dessen Beschaffenheit hervorgehenden Handlungen aufschloß, und darum nahm er das Interesse der edelsten und weisesten Männer sowohl als auch der Menge in Anspruch, weil er Gegenstände darstellte, welche die ganze Menschheit interessiren. Er ward so zu einem Unterhaltungs- und Bildungsmittel des gesammten Volks, und Helden und die ersten Männer im Staat, Männer wie Aristides, Aeschylos, Sophokles, Platon, Epaminondas u. A. m. strebten danach, sich in dieser Kunst hervorzuthun und sind bei öffentlichen Festen als Chorführer der

tanzenden Jugend aufgetreten. Socrates, der so viel auf Eurhythmie, Schönheitsgefühl und schöne Haltung in der Bewegung hielt, lobte nicht allein die Tanzkunst, sondern schämte sich nicht, sie als eine der ernsthaftesten Bewegungen zu betrachten und sie zu lernen."

Eben die Vereinigung des Mimischen mit dem Tanz hebt auch Lucian noch ganz besonders in seiner Lobrede hervor, indem er auf die Anforderungen, die an einen guten Tänzer zu machen seien und auf die Würde desselben zu reden kommt. „Was aber," sagt Lucian, „ein Tänzer selbst für Eigenschaften haben müsse, worin er geübt sein, was er gelernt haben und wodurch er sich als Meister der Kunst erweisen soll, das will ich dir, o Krato, jetzt sagen, damit du sehest, daß sie nicht eine von den leichten und ohne Mühe zu behandeln sei, sondern gleichsam bis zum Gipfel aller Gelehrsamkeit reiche; und zwar nicht nur in Ansehung der Musik, sondern auch der Geometrie und deiner selbst eigenen Philosophie, nämlich der Physik und Ethik. Sie hat aber auch mit der Rhetorik Gemeinschaft, insofern sie die Sitten und Leidenschaften vorstellt. Und ebenso steht sie auch mit der Malerei und Bildhauerkunst in gutem Vernehmen, indem sie, wie diese, das Schöne des Ebenmaßes vornehmlich nachahmt und sogar weder dem Phidias, noch dem Apelles etwas nachzugeben scheint. Vor Allem aber bemüht sie sich um die Gunst der Mnemosine und ihrer Tochter Polymnia, und befleißigt sich, daß sie sich Alles und Jedes wohl erinnere. Denn der Tänzer muß, wie dort Homers Kalchas, wissen, was ist, was künftig sein wird und das Vergangene, so daß ihm nichts entgehe. Die Hauptsache aber ist, daß er nachzuahmen verstehe, wohl vorzustellen, die Gedanken auszudrücken u. s. w."

Dem Lucian schwebte bei seiner Lobrede über den Tanz, dieser in derjenigen Gestalt und Weise vor, zu welcher sich derselbe in der Blüthezeit der griechischen Gymnastik ausgebildet und nach deren Zerfall, als selbstständige Schaukunst, auch noch bis in die römische Kaiserzeit hin erhalten, in manchen Beziehungen sich sogar weiter ausgebildet hatte. Diese weitere Ausbildung war indessen eine mehr äußerliche und mit ihr zugleich trat die

ästhetische und ethische Entartung der Tanzkunst ein. Je mehr sich Letztere von der Gymnastik loslöste, wurde sie auch mehr und mehr zur puren Schaukunst, einzig dem Luxus und der Genußsucht fröhnend. — Wir können hier recht füglich zunächst auf die schon in Abschn. I. d. Buchs §. 83. angeführten Reminiscenzen verweisen. Die allgemeine Entsittlichung des Volks hatte natürlich an der Entartung der orchestischen Darstellungen den größten Antheil, wie umgekehrt die Entartung der Letzteren rückwirkend jene Entsittlichung förderte. Von den verschiedenen Tänzen gaben zunächst wohl die komischen und satyrischen Tänze, deren Inhalt so leicht zur Frivolität verleitet, die erste Gelegenheit. Es erging der Orchestik wie den anderen schönen Künsten. „Das griechische Drama war von dem idealen Sophokles zu dem deklamirenden und effektreichen Euripides, von dem unter bitterer Laune einen hohen sittlichen Ernst verbergenden Aristophanes zu dem das Leben ohne jenes höhere Princip in seiner sinnlichen Gewohnheit und Richtung darstellenden Menander herabgestiegen und war schon zu des Aristoteles Zeit charakterlos geworden. Die mimische und theatralische Darstellung selbst aber nahm immer mehr eine leidenschaftliche, ungeberdige Gestalt und unsittliche Gewohnheiten an, daß Aristoteles der Jugend den Besuch des Schauspiels verbietet, und spätere Autoren, wie Seneca, und Dichter, wie Juvenal, den Einfluß desselben auf die Sitten als höchst verderblich schildern. Namentlich aber hatten sich die ursprünglich edlen und charaktervollen Tänze in eine wilde und unzüchtige Orchestik verwandelt, ein Typus des französischen Ballets in neuerer Zeit; und wie schon Platon es zweideutig nannte, so bedarf es blos eines Blicks in die Erzählung der nächtlichen Orgien und die daraus entnommenen Darstellungen antiker Vasen- und Wandgemälde, um die große Unsittlichkeit zu erkennen [1]."

§. 9. So innig nun aber auch die antike Tanzkunst mit der Mimik verwoben war und jeder ästhetische Tanz niemals des mimischen Ausdrucks gänzlich ermangeln darf: so ist doch gleichwohl

---

[1]) Grüneisen, s. oben §. 5. S. 20.

bei einer rationellen Betrachtung die Mimik auch als besonderer Zweig der Aesthetischen Gymnastik zu betrachten. Die Mimik kann sehr wohl ohne den Tanz sein. Das Charakteristische des Tanzes ist die rhythmische Fortbewegung, sei dabei das rhythmische Gesetz ein noch so freies. Der reinen Mimik dagegen ist der Rhythmus nicht das eigentlich Charakteristische, vielmehr sind hier meistens die Bewegungen nicht rhythmische und bestehen auch keineswegs nur in Fortbewegungen. — Auch hat sich ja die Mimik nicht ausschließlich mit dem Tanz verbunden, sondern eben so sehr tritt sie auf im Verein mit der tönenden Sprache, d. h. in der Rhetorik und bei der scenischen Darstellung der Tragödien 2c. — Den Uebergang vom reinen Tanz zur reinen Mimik bildet das Ballet, insofern selbiges als Pantomime in die Mimik hineinreicht.

So große Meister in der Mimik die Griechen und später vielleicht noch mehr die Römer aufzuweisen haben mochten, so scheinen die Nachrichten hierüber doch manche Uebertreibungen zu enthalten. Aber auch abgesehen davon, so konnte bei beiden Völkern die Mimik sich unmöglich in vollendeter Weise zur Darstellung bringen lassen, weil es sowohl bei den pantomimischen Darstellungen, wie bei der Aufführung von Tragödien 2c. Brauch war, daß die Darstellenden vor ihr Gesicht eine Maske anlegten, oder vielmehr einen ganzen Maskenkopf aufsetzten. Mag dieser Brauch durch das Objekt der Darstellung und durch die eigenthümliche Einrichtung der antiken Theater bedingt gewesen sein, und mag er immerhin die Folge gehabt haben, die mimischen Gebärden der übrigen Leibesglieder (die Gestikulationen, die Bewegungen der Füße, die Haltung des ganzen Körpers) mit um so mehr Sorgfalt zu studiren und zu üben: so blieb doch das Mienenspiel, dieser so wesentliche Theil der Mimik, ganz außer Betracht. Eben jener Brauch gab auch wohl dem Lucian, dem es auf eine Lobrede des Tanzes ankam, eine sehr willkommene Veranlassung, das Tragödienspiel gegen den Tanz herabzusetzen, indem er sagt: „Was für ein häßliches und zugleich fürchterliches Spektakel ist es nicht um einen Menschen, der zu einer ungeheuren Länge aufgethürmt auf hohen Kothurnen einhergeht und eine weit über den Kopf hinausreichende Larve mit einem

so schrecklich weit aufgesperrten Maule vor dem Gesicht hat, als ob er die Zuschauer verschlingen wollte! nichts von dem Gestöppe zu sagen, das er vor die Brust und den Bauch nimmt, um desto dicker zu erscheinen, damit das Mißverhältniß der Länge gegen den sonst schmalen Körper weniger auffalle. Wie abgeschmackt!"

Bei den Römern errangen sich u. a. Bathyllus und Pylades große Berühmtheit als Mimen, Jener im Komischen, der Andere mehr im Tragischen. Zu Augustus Zeit machten Hylas und einige Andere großes Aufsehen und gaben dadurch, daß das Volk theils für den Einen, theils für den Anderen Partei nahm, zu Unruhen Veranlassung. Eine bleibendere Berühmtheit erwarb sich aber vor Allen der große Mime Roscius, ein Gallier von Geburt und zu Ciceros Zeit in Rom. Er war gleich groß im Komischen wie im Tragischen. Cicero würdigte ihn seiner Freundschaft, spricht oft mit Bewunderung von ihm und vertheidigte ihn auch in einem Rechtshandel. Auch Roscius bediente sich noch der Larve bei seinen Darstellungen. Uebrigens galt seine Mimik für eine so feine und ausgezeichnete, daß Solche, welche sich zu Rednern ausbilden wollten, bei ihm Unterricht nahmen. Es wird erzählt, daß Cicero und Roscius zuweilen einen Wettkampf mit einander eingingen, wer von ihnen Beiden einen Gedanken am mannigfaltigsten auszudrücken vermochte, ob der Redner mit Worten oder der Schauspieler mit Gebärden, wodurch Roscius ein solches Zutrauen zu seiner Kunst gefaßt habe, daß er in einer eignen Schrift die Schauspielkunst mit der Beredsamkeit parallelisirte.

§. 10. Unter Hinweisung auf unsere schon im Abschnitt I. d. Buchs (s. Allgem. Einleitung, so wie §. 82 rc.) gegebene Darlegung des Entwicklungsganges der Gymnastik überhaupt, können wir rücksichtlich der Aesthetischen Gymnastik das Historische derselben aus den Zeiten des Mittelalters übergehen. Als Curiosa oder aus besonderem Interesse für die Kunst- und Kulturgeschichte dieses oder jenes Volkes würde sich zwar gar Mancherlei anführen lassen; da es uns aber nur auf den geschichtlichen Entwicklungsgang der Sache selbst ankommt, so läßt sich recht füglich das Mittelalter übergehen, weil, wie leicht begreiflich und nachweislich,

die Aesthetische Gymnastik oder die aus ihr entsprungenen Künste bei den klassischen Griechen und Römern schon auf einer höheren Stufe der Vollkommenheit gestanden haben, als während des Mittelalters, ja man kann sogar in gewissen Beziehungen sagen: auch auf einer höheren Stufe als in der neueren Zeit.

Es sei hier nur Folgendes um des Zusammenhanges willen beiläufig bemerkt.

Dem religiösen Tanz der alten Völker entsprachen im Mittelalter und bis in die neuere Zeit hinein die kirchlichen Prozessionen mit Allem, was sie im Gefolge hatten und noch haben, und wozu u. A. die mancherlei Fastnachts-Veranstaltungen (Karneval rc.), der Kirmsentanz u. s. w. gehören. Dergleichen Tänze und Aufführungen kamen schon bei den ältesten römischen Christen vor, arteten aber bald so sehr aus, daß sie von den Päpsten theils ganz verboten, theils beschränkt wurden. Sie sollen zur Zeit des heiligen Ambrosius (im vierten Jahrhundert) entstanden sein; wahrscheinlich aber sind sie schon früher entstanden aus den Festen, welche die Griechen und Römer zu Ehren des Bacchus, der Ceres, Diana und anderer Gottheiten anstellten. Nie sollen die Kirchenprozessionen häufiger gewesen sein als zur Zeit der sog. heiligen Ligue in Frankreich (1574—1589).

Der weltliche oder profane Tanz zeigte sich dagegen in charakteristischer Verschiedenheit zunächst in den sogen. Nationaltänzen, d. h. in den Tänzen, wie sie bei verschiedenen Nationen oder in verschiedenen Ländern bei dem Volke üblich waren. Als solche haben sich viele dieser Tänze bis auf den heutigen Tag erhalten, hauptsächlich bei den Landleuten[1]). — Im Uebrigen aber wurden, zuerst für die höheren, dann aber auch für die

---

[1]) Von den Nationaltänzen haben sich besonders der Polnische und Ungarische eine allgemeinere Beliebtheit errungen und haben in ihrer Nachahmung sogar in die Reihe der Salonstänze Aufnahme gefunden. Auch Spanische Nationaltänze haben sich außerhalb des Landes große Beliebtheit erworben. Der berühmte spanische Tanz Fandango soll maurischen Ursprungs sein. Als ein sehr charakteristischer, keineswegs aber ästhetisch schöner Nationaltanz ist besonders der Tanz der Kosacken zu nennen. Recht hübsche Nationaltänze haben auch verschiedene Provinzen Schwedens aufzuweisen.

niederen Volksklassen in Europa, mehr und mehr die hauptsächlich aus Frankreich herstammenden, oder dort ausgebildeten Salons- oder Gesellschaftstänze üblich, welche man heut zu Tage allein im Sinne hat, wenn vom Tanz die Rede ist.

Der antike pantomimische Tanz entspricht dem in der neueren Zeit auf unseren Schaubühnen aufgeführten Ballet, von welchem jedoch nicht behauptet werden kann, daß es sich in ästhetischer Beziehung zu einer höheren Stufe erhoben habe als jener antike Tanz, vielmehr behaupten strenge Kritiker, daß das Ballet in dieser Beziehung tief unter Jenem stehe. U. A. äußert sich J. F. Reichert[1]) über das vielgerühmte Pariser Ballet: „Bei diesem war es immer nur auf magischen Zauber, auf Kunstreichthum im Tanze, auf entzückende Tableaux mehr angelegt, als auf echten Kunstwerth und hohen tragischen pantomimischen Charakter"; und weiter bemerkt er: „Auch die berühmtesten Tänzer suchen jetzt mit Hintansetzung aller hohen, würdevollen Grazie ihre Kunst einzig nur in Tours de force. Vestris und alle neben ihm, springen und recken und strecken sich nach allen Seiten; und die Tänzerinnen zeigen auch in den edelsten Charakterdarstellungen heftige Bewegungen und zahllose Drehungen, wie im Kreisel zwanzig-, dreißigmal hintereinander. Die großen Compositionen Gardels und anderer neuer Balletmeister sind meistens kindisch und ohne allen Kunstwerth; die Tänze darin sind größtentheils wahre Hors d'oeuvres, die, selbst mit dem gedruckten Programm in der Hand, kaum verständlich werden. Die unbestimmtesten, charakterlosesten Instrumentalsätze werden getanzt und von den Tänzern ohne Unterschied behandelt oder vielmehr besprungen, gleichsam als wäre die große schöne Kunst erst im Entstehen." — In ähnlicher Weise äußern sich auch Andere.

Legt man den Accent auf die technische Fußfertigkeit, so dürften die Balletvirtuosen und Balletcorps der heutigen größeren Bühnen den antiken Tänzern wohl schwerlich nachstehen, im Gegentheil, sie wohl übertreffen; es müßten Letztere aber nur Kümmerliches geleistet haben, wenn sie auch in Beziehung auf das mimische Element des Ballets nichts Besseres geleistet hätten,

---

[1]) Vertraute Briefe über Paris. Th. II.

als was wir hiervon auf unseren heutigen Bühnen zu sehen bekommen.

§. 11. Wie in der Fechtkunst die Italiener es waren, von welchen die Fechtschulen der neueren Zeit ausgingen (siehe Abschnitt IV. d. Buchs, §. 7., 8. u. 16.), so waren sie es auch, welche die neuere Tanzkunst gründeten. — Es war etwa gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts, daß in Italien Schauspiele, Tanz und Musik wieder emporkamen und zwar aus Veranlassung der Vermählungsfeier des Herzogs Galeas von Mailand. Das Beispiel fand bald in vielen anderen Städten Italiens Nachahmung, und so bildeten sich, wie es dort und von jener Zeit an überhaupt mit allen schönen Künsten geschah, auch das Schauspiel, so wie die Tanzkunst zuerst in neueren Formen aus. — Von den übrigen europäischen Nationen sollen die Spanier zuerst Beides nach dem italienischen Muster aufgenommen haben, jedoch auch Anderes hineintragend. Demnächst aber nahmen die Franzosen den italienischen Tanz auf und bildeten denselben in ihrer Weise weiter aus. Katharina von Medizis (mit Heinrich II. von Frankreich 1533 vermählt) zog den italienischen Balletmeister Baltazarini an ihren Hof und so führte der Genannte das Ballet in Frankreich ein. — Als ein Hauptförderer des Ballets in Frankreich wird ferner der florentinische Künstler Servandoni zugenannt, welcher eigentlich zwar Maler und Architekt war, aber auch die Pantomime, das Schauspiel rc. in Paris anordnete und namentlich durch Vervollkommnung der Bühnen-Maschinerie und Decoration den Grund zu den glänzenden Ausstattungen legte, mit welchen nachmals insbesondere das Ballet zur Aufführung kam.

Seit jener Zeit wurden nun die Franzosen so zu sagen die Lehrmeister im Tanze. Beaumarchamp war der erste französische Balletmeister an der Pariser Oper, erlangte namentlich als scenischer Tänzer große Berühmtheit, wurde unter Ludwig XIV. Oberintendant der Ballete und unterrichtete diesen Monarchen selbst in der höheren Tanzkunst.

Aber eine neue Epoche der Tanzkunst trat mit J. G. Noverre ein. Er wurde 1727 zu Paris geboren und bildete sich

unter Duprés Anleitung im Tanze aus, in welchem er es bereits 1740 so weit gebracht hatte, daß er unter großem Beifall auf dem Hoftheater zu Fontainebleau sich zeigen konnte. Er trat sodann abwechselnd in Paris und Lyon und anderen Städten Frankreichs auf; später einige Jahre hindurch am würtembergischen Hofe und gastirend in mehreren Hauptstädten Europas. Er starb erst 1810 in verhältnißmäßig großer Rüstigkeit. Noch kurz vor seinem Tode arbeitete er an einem Dictionaire de la danse. Seine berühmtesten Schüler sind Gardel, Gollet und Vestris.

Noverre hat sich seine große Berühmtheit nicht blos als ausübender Künstler, sondern eben so sehr durch seine theoretische Bearbeitung der Lehre vom Tanz und der Pantomime erworben. Er war ein gebildeter und denkender Künstler. Im Jahre 1760 gab er seine berühmten „Lettres sur la danse et sur les ballets“ heraus, von welchen 1769 eine deutsche Uebersetzung erschien. Im Jahre 1807, also drei Jahre vor seinem Tode, veröffentlichte er die „Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulière.“ Seine gesammelten Schriften erschienen in einer Ausgabe von vier Bänden zu Petersburg 1803.

Eine so bedeutende Erscheinung nun aber auch Noverre in der Geschichte der Orchestik ist und so sehr er von dem Tanze verlangte, daß derselbe in ausdrucks- und charaktervollen Bewegungen bestehe, so blieb er doch zu sehr noch in dem nationalen Kunstgeschmack der Franzosen befangen, behandelte den Gegenstand ohne bestimmtes ästhetisches Princip und verlor sich daher auch in manche Widersprüche. Es erklärt sich daraus auch, daß sein übrigens guter Einfluß nicht nachhaltig war und das Ballet sich nach seiner Zeit wieder verschlechterte. Wohl nur der geniale Balletmeister, Ritter Vinc. Galeotti, welcher das Ballet in Kopenhagen leitete[1]), hat eine rühmliche Ausnahme gemacht, in-

---

[1]) Vincenzo Galeotti, königl. dänischer Balletmeister und Ritter des Danebrog, war 1732 zu Verona geboren und starb 1817 zu Kopenhagen. Friedr. Schütz sagt von ihm: „Obgleich Galeotti nie eine Zeile in Versen geschrieben hat, so ist er doch gewiß einer der poetischsten Köpfe seiner Nation; ebenso stellt er in der Ausführung seiner Ballets den ganzen Geist eines höchst trefflichen bildenden Künstlers dar. In bei-

dem er sowohl seine eigene Meisterschaft, als auch die Vollendung des Tanzes dadurch bewies, daß er die treffendste mimische Darstellung von Handlungen und Leidenschaften einzelner Menschen auf der Scene abwechseln ließ mit der reichsten Plastik und rhythmischen Bewegungen. Er entwickelte eine hohe poetische Begabung in seinen genialen rhythmisch-plastischen Compositionen, in welchen sich zugleich ein gründliches Studium der antiken Kunst verrieth. Galeotti unterordnete den Tanz in dem Ballet der Mimik und legte denselben nur da ein, wo er aus der Handlung selbst ungesucht hervorgeht. Dies scheint uns der allein richtige Weg und leitende Grundsatz zu sein, durch welchen das Ballet sich reformiren und zu einer höheren Kunststufe fortführen läßt. Hierzu würde es aber freilich noch nöthig sein, daß der angehende Künstler nicht blos die rein äußerliche Dressur einer Balletschule empfange, sondern daß er sich schon frühzeitig einer wahrhaft gymnastischen Ausbildung unterziehe, die allein dem beseelten menschlichen Körper befähigt, sich als ein harmonisches Ganzes darzustellen und durch seine Bewegungen und sein ganzes Verhalten das Seelische in die Erscheinung treten zu lassen.

§. 12. Möge es dahingestellt bleiben, ob das neuere Ballet seinem ästhetischen Werthe nach hinter der Pantomime oder dem mimischen Tanz des klassischen Alterthums zurückstehe oder nicht. Was aber die Mimik in ihrer Verbindung mit dem recitirten Drama, nämlich die „Schauspielkunst" im engeren Sinne des Worts, betrifft, so möchte es doch wohl eine allzugroße, mindestens nicht genügend gegründete Vorliebe für das klassische Alterthum bekunden, wenn man auch hierin die Meister der neueren Zeit, wie einen Garrik, Eckhof, Iffland, Fleck,

---

den Beziehungen steht er über Noverre." Und auf Galeottis Ballet „Romeo und Julie" sich beziehend, sagt Schütz weiter: „Nie habe ich lebendiger die siegende Gewalt des mimischen Ausdrucks über den rednerischen empfunden, als hier in dieser Scene von Romeos ersten Wiedersehen seiner Julie, wo ich ganz fühlte, daß das tiefste und geheimste Leben unseres Gemüths sich überall nur mimisch ganz offenbaren konnte, daß jeder Zusatz von eigentlicher Rede hier nur störend gewesen wäre."

Talma, L. Devrient u. A. m. denen jenes Alterthums hintansetzen wollte. Schon der oben (§. 9.) erwähnte Mangel eines wesentlichen Theils der Mimik, nämlich der Mangel des Mienenspiels bei den Mimen der Griechen und Römer, muß ihre Kunst und Kunstleistungen als denen der Meister der Neuzeit nachstehend erscheinen lassen. Wir werden auf diesen Punkt bei einer anderen Gelegenheit (§. 23.) nochmals zurückkommen und bemerken hier nur noch, daß ja die Darstellung der weiblichen Rollen in dem antiken Drama nothwendig sehr zurückstehen mußte, indem dieselbe von männlichen Individuen übernommen wurde.

Wie bei den Griechen, so ist auch bei den christlichen Kulturvölkern das Schauspiel und die Schauspielkunst aus dem religiösen Ceremoniendienste und dessen Handhabung hervorgegangen; denn als die ersten Schauspiele und Schauspiel-Aufführungen erscheinen bei ihnen die theils von Mönchen und anderen Geistlichen, theils auch von dem Personale der Universitäten oder auch der Handwerkerzünfte veranstalteten Feste, Aufzüge und Spiele, bei welchen unter dialogisirter Rede Ereignisse aus der biblischen Geschichte, Heiligensagen, moralische Allegorien rc. auch mimisch zur Vorstellung gebracht wurden. — Als ein besonderes Metier ist die Schauspielkunst in Deutschland erst in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts aufgetreten, und zwar ausgeübt von herumziehenden Gesellschaften, Banden. Einer der bekanntesten Gründer solcher Banden war Joh. Velten aus Halle, der nachmals den Titel „Königlich polnischer und churfürstlich sächsischer Hofcomödiant" erhielt. Früher als in Deutschland findet man solche Gesellschaften in England, Spanien und Frankreich, indem sie dort zu Shakespeares, Cervantes und Racines Zeit auf einer schon weiter vorgerückten Kunststufe existirten. Deutschland stand gegen jene Länder ebenso rücksichtlich der dramatischen Dichtkunst, wie rücksichtlich der Schauspielkunst fast um ein Jahrhundert zurück und hat in beiden Beziehungen erst seit Dalbergs und Lessings Zeit den Aufschwung zur eigentlichen dramaturgischen Kunst genommen. — Die ersten sog. stehenden Theater und stehenden Truppen, so wie auch eigentliche Schauspielhäuser kommen erst seit Anfang des siebenzehnten Jahrh. vor und waren noch im Laufe des ganzen achtzehnten etwas Seltenes.

Als bemerkenswerth führen wir rücksichtlich einiger Aeußerlichkeiten, welche mehr oder weniger Einfluß auf die scenische und mimische Darstellung hatten, noch Folgendes an.

Daß der Gebrauch der Kopfmaske, welcher bei den Griechen und Römern üblich war, sich bei der Aufführung eigentlicher Dramen in der neueren Zeit verloren hatte, ist schon erwähnt, und es bleibt nur zu bemerken, daß die Kopfmasken dagegen bei den scenischen Tänzen auf der Bühne, namentlich auch in der Oper, sehr gebräuchlich wurden. Gegen diesen Gebrauch hat Noverre sehr entschieden angekämpft und wenigstens so viel erreicht, daß der Gebrauch der Maske im Ballet auf bestimmte Fälle beschränkt ward. Noverre sagt u. a. treffend: „Auf dem Gesichte ist es, wo der Mensch sehen läßt, was in seiner Seele vorgeht, wo man seine Leidenschaften und Affekte lesen und wechselweis Ruhe, Unruhe, Vergnügen, Schmerz, Furcht und Hoffnung abgebildet finden kann. Einen Gedanken durch Worte vorzustellen, dazu gehört gewisse Zeit; die Mienen zeigen ihn auf einmal mit Nachdruck; es ist ein Blitz, der aus dem Herzen fährt, in den Augen flammt, alle Gesichtszüge hell macht, den Ausbruch der Leidenschaften verkündigt und uns gleichsam die Seele nackend sehen läßt. Alle unsere übrigen Bewegungen sind blos automatisch und sagen nichts, wenn das Gesicht dabei stumm bleibt und ihnen nicht Seele und Leben giebt." — Auch das besondere Bühnencostüm verschwand in der neueren Zeit bei den dramatischen Vorstellungen. Noch bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden selbst die Rollen der sog. classischen Stücke in moderner Tracht dargestellt, so daß z. B. die Medea, die Phädra und andere antike Gestalten in Reifröcken und französischer Modecoiffure, Theseus und sein Gefolge in kurzen Hosen mit Knieschnallen, im Frack und mit Allongeperücke auftraten. Die geniale Schauspielerin Ml. Claire (1750) soll die Erste gewesen sein, welche von diesem Gebrauch abzuweichen anfing; eine unter Ludwig XVI. Regierung erscheinende Zeitschrift: „Costumes et Annales des grands Theatres de Paris" trug demnächst viel zur Abschaffung jenes Gebrauchs bei. Es währte jedoch noch einige Zeit, ehe man zu einem eigentlichen, den Rollen oder Charakteren entsprechenden Bühnen-

costüm kam. Hierzu gelangte man zuerst in Deutschland, und zwar auf der Berliner Bühne durch Mad. Hendel-Schütz (seit 1796), welche in ein gründliches Studium der Costüme eingegangen war und mit echtem Kunstgeschmack eine völlige und wirklich künstlerische Reformation bewirkte. — Wir werden später noch einmal auf diesen Gegenstand zurückkommen.

Ferner war auch die ganze Bühneneinrichtung bei der Wiederaufnahme der dramatischen Kunst eine andere, viel einfachere, ja dürftige. Die Bühne selbst war beschränkt; eigentliche Dekorationen gab es zu Shakespeares Zeit noch nicht; man hing statt dessen gewirkte Tapeten in einiger Entfernung von den Wänden auf; man hatte noch nicht die künstlichen Lampenbeleuchtungen und spielte meist am Tage; die scenische Lokalität und deren Veränderungen wurden meist nur angedeutet. Aehnlich war es in Frankreich. Voltaire, in seinen Bemerkungen über den Zustand der französischen Dramaturgik, sagt: „Noch fand sich aber eine andere Ursache, die das Hochpathetische von unserer Scene zurückhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte, und diese andere Ursache war: das enge, schlechte Theater mit seinen armseligen Verzierungen! Was ließ sich auf einem paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren, machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen?" rc. Auf diese Bemerkung Voltaires erwidert aber Lessing sehr richtig: „Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine volle Wirkung hervorbrächte? Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen (Dekorationen) sind, davon will man mit den Stücken Shakespeares eine sonderbare Erfahrung gemacht haben. Es war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen diese Stücke gespielt wurden, aus nichts weiter bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeug, der, wenn er aufgezogen war, die nackten oder höchstens mit Matten und Tapeten behangenen Wände zeigte; und dem ungeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeare ohne alle Scenerie verständlicher, als sie es her-

nach mit derselben gewesen sind." Zu Hills Zeiten, als die Londoner Bühne bereits eine viel respektablere Einrichtung hatte, spielten die englischen Schauspieler wild und übertrieben und schlechter als zuvor. — Auch Tiek bemerkt, daß das dramatische Spiel in England zu Shakespeares Zeit, also trotz der unvollkommenen Bühneneinrichtung, ein so vollendetes gewesen sei, daß es immer nur von den besten Talenten wieder erreicht werden könne.

So hoch oder so niedrig nun aber auch der Einfluß der eben angeführten und anderer Aeußerlichkeiten als vortheilhaft oder nachtheilig für die dramatische Darstellung angeschlagen werden mag, immer wird derselbe doch nur als ein äußerlicher gelten können. — Einen wesentlichen Einfluß hat dagegen zunächst und hauptsächlich die Macht der dramatischen Dichtung, welche so zu sagen die impulsirende Seele für die dramatische Darstellung ist. Die geschichtliche Entwickelung der Letzteren als Kunst zeigt sich daher auch auf das Innigste verwoben mit der Ersteren. In dieser Beziehung aufgefaßt, würde aber eine geschichtliche Darlegung des Fortschreitens und der Umgestaltungen der Dramaturgik uns viel zu weit führen, und wir begnügen uns daher, den studirenden Gymnasten u. A. auf Lessings dramaturgische Briefe zu verweisen, in welchen man vorzugsweis das eben berührte Verhältniß mit gediegener Gründlichkeit untersucht und beleuchtet findet.

Ueberhaupt sind wir ja bei gegenwärtigem historischen Ueberblick nur dadurch auf das Theater oder die Schaubühne hingezogen worden, weil sich uns nach dem Zerfall und der Entartung der griechischen Gymnastik die Aesthetische Gymnastik als solche, von der Lebensbühne verschwunden und eben nur noch in ihren Elementen als Ingredienz der sog. Bühnenkünste zeigte. — Daß diese Letzteren durch die allgemeine Wiederaufnahme der Aesthetischen Gymnastik wesentlich gewinnen müssen, steht außer aller Frage; und ebenso läßt sich mit Zuversicht behaupten, daß der bildende und veredelnde Einfluß, welchen diese Künste auf das Publikum ausüben können, nur dann erst mit Entschiedenheit erwartet werden kann, wenn einerseits die Ausbildung der Künstler von Hause aus eine mehr gymnastische wird,

und andererseits in dem Publikum durch eine wahrhaft gymnastische Erziehung der Sinn für schöne Bewegung und ästhetischen Ausdruck erst wieder geweckt wird. Dieser Sinn ist in unserem Zeitalter so gut wie gänzlich erloschen und zwar nicht nur bei der großen Menge, sondern auch bei den sogenannten Feingebildeten. Man braucht, um die Richtigkeit dieser Behauptung einzusehen, u. A. nur zu beobachten, welchen Bewegungen und Touren in unseren Bühnenballets von den ersten Ranglogen wie von allen anderen Plätzen aus der größte Applaus zu Theil wird und wohin vorzugsweis die Blicke gerichtet werden. Sind es nicht jene „ekelhaften Kreuzungen von Tänzer und Tänzerin," jene „obscönen Pirouetten und Windmühlengestalten," jene „himmelanschreienden Beinausstreckungen" ꝛc., welche für den Triumph der Kunst gehalten werden? „Da ist nicht mehr von einem Wohlgefallen an idealer Schönheit und Grazie, nur von gemeinem Kitzel die Rede [1])." — Solchen Ausartungen und Häßlichkeiten würde der donnernde Beifall, der ihnen jetzt gespendet wird, nicht mehr zu Theil werden, man würde sie vielmehr auspfeifen, wenn der Sinn für schöne Bewegung und ästhetischen Ausdruck im Publilum vorhanden wäre. Das Publikum erzieht und verzieht sich seine Bühnenkünstler und die Bühnenkünstler erziehen und verziehen sich ihr Publikum; es findet zwischen Beiden eine Wechselwirkung statt, welche im hier beregten Falle nur dann erst zu einem besseren Resultat führen kann, wenn eine wahrhaft gymnastische Bildung allgemeiner verbreitet ist.

---

[1]) K. Rosenkrantz, „Aesthetik des Häßlichen. Königsberg 1853." Seite 237.

C. Der menschliche Leib,

als des concreten menschlichen Geistes Organ und Erscheinung.

---

a. Allgemeine Betrachtungen.

§. 13. Es wurde der menschliche Leib zwar bereits im Abschnitt I. d. Buchs einer genaueren Betrachtung unterworfen, indeß doch nur insoweit, als es darauf ankam, der Gymnastik überhaupt die ihr nothwendige naturwissenschaftliche Basis zu geben und aus der natürlichen Organisation, Entwickelung, Gliederung und den natürlichen Thätigkeitsäußerungen dieses Leibes und seiner Glieder die für die gymnastische Ausbildung des menschlichen Subjekts nothwendig zu beachtenden Naturgesetze zu finden.

Nächst dieser Betrachtung, deren Resultate auch für die Aesthetische Gymnastik insbesondere festzuhalten bleiben, muß zur Begründung und Durchführung dieses besondern Zweigs der Gymnastik der menschliche Leib noch von einem andern Gesichtspunkt aus betrachtet werden, nämlich insofern er Gegenstand der ästhetischen Anschauung ist oder sein kann, d. h. also, insofern er das Aeußere von seinem Innern ist: die Erscheinung des concreten menschlichen Geistes. Dieses Aeußere oder diese Erscheinung ist der menschliche Leib nicht blos seiner tastbaren äußerlichen Gliederung nach, nicht blos als Leibesgestalt, sondern auch seinen Bewegungen nach, in denen er sich bethätigt und manifestirt als das Organ eines lebendigen Geistes.

Es folgt hieraus schon, daß, indem wir hier den menschlichen Leib als Erscheinung oder als Erscheinendes betrachten, das „Erscheinen" nicht in dem trivialen Sinne eines bloßen „Schei-

nens," sondern seiner wahren Bedeutung nach, als Manifestation des erscheinenden Wesens selbst zu nehmen ist[1]), folglich in seiner concreten Zusammengehörigkeit oder Integrität mit diesem Wesen, mit dem lebendigen Geist des menschlichen Subjekts, d. h. mit der menschlichen Seele.

So betrachtet, erweist sich nun der menschliche Leib durch sein geistiges Princip und die in ihm begründete Vollendung seiner Organisation zunächst als der Urtypus der besondern ihm untergeordneten Typen des organischen Lebens, als der Mikrokosmus aller lebendigen Creatur, ja der Natur überhaupt; nicht jedoch so, daß er als solcher Urtypus oder Mikrokosmus ein bloßer Collektivbegriff aller physischen Prozesse, Stoffe, Organe und Systeme wäre, sondern vielmehr indem er durch sein inneres Wesen oder geistiges Princip sowohl die allgemeinen elementaren Prozesse und Stoffe zu Vorgängen und Momenten, welche seiner Organisation entsprechen, idealisirt, als auch die vegetativen und animalen Systeme und Organe zu Bedingungen und Verwirklichungsmitteln seiner persönlichen Einheit und seines geistigen Lebens subjectivirt.

Hieraus erhellt, wie unangemessen die Meinung ist, der Mensch sei zum Theil Pflanze, zum Theil Thier und sein humanes Leben und das Princip desselben, die geistige Seele, komme nur noch hinzu zu seinem pflanzlichen und thierischen Leben; denn in solcher Meinung wird eben das Wesentliche des Menschen ignorirt und die Einheit seiner Persönlichkeit und seines Gesammtlebens verkannt[2]).

Es erhellt ferner aus Obigem die Unstatthaftigkeit des Verfahrens, nach welchem man, wie es namentlich in der vergleichenden Anatomie geschehen ist, das Charakteristische des menschlichen Leibes-Typus im Unterschiede zu dem der verschiedenen Thiere, lediglich in den rein äußerlichen Gestaltsunterschieden und Verhältnissen oder in vereinzelten Organen, wie etwa in den Theilen des Skelets, nachweist. Man begeht hierbei eine Abstraktion, wie

---

[1]) Vergl. Abschnitt I. d. Buchs §. 96 ꝛc.

[2]) Ph. Fischer, Grundzüge des Systems der Philosophie. I. Band. Erlangen 1848.

sie nicht grasser begangen werden kann und wobei dann freilich der Mensch zufrieden sein kann, wenn er sich neben den Flossenfüßern, den Ein- und Zweihufern, den Flatterthieren, Vierhändern 2c. als die einzige Gattung von Zweihändern (Bimana) in der Klasse der Wirbelthiere aufgezählt findet[1]).

Indem wir aber ein solches Verfahren sowohl an sich, als auch in Beziehung auf die rationelle Begründung der Gymnastik als unstatthaft bezeichnen, soll dabei keineswegs verkannt werden, wie lehrreich und werthvoll die Untersuchungen und Ermittelungen sein können, zu welchen es führt; ja gerade für die Klärung der ästhetischen Anschauung sind wenigstens die sinnvollern jener Untersuchungen von nicht unerheblichen Werth.

§. 14. „Der menschliche Leib realisirt und manifestirt den Begriff des Organismus als göttliches Kunstwerk dadurch in vollendeter Gestalt, daß er seelenvolles Ganzes ist, daher seine Systeme und Organe in der bestimmtesten concretesten Entwickelung und Ausbildung ebenso sehr specifische Verwirklichungsmittel oder wenigstens Bedingungen der bestimmten Sphären, Formen

---

[1]) Tyson (1751) hat in seiner »Anatomy of a Pygmy compared with that of a Monkey, an ape and a man« 48 Stücke angegeben, in welchen der Orang-Utang mehr dem Menschen als den Affen gleicht; aber es hätte wahrlich nicht schwer fallen können, mit dergleichen Stücken das 100 voll zu machen! und doch wäre mit alle dem so gut wie nichts gesagt, weder für noch gegen.

„Wir können die Versuche, durch einzelne sinnliche Merkmale: wie durch die Anordnung der Zähne, durch den aufrechten Gang, durch den Unterschied zwischen Händen und Füßen u. s. w. die Menschen von den Thieren zu unterscheiden, billig abweisen; denn so äußerlich aufgefaßt, sind dadurch die Säugethiere schärfer von einander getrennt, als diese von den Menschen, und Linné scheint mit kühner Ironie eben dieses ausgesprochen zu haben, als er eine zweite Art von Menschen, den Orang-Utang, aufnahm und ihn homo troglodytes nannte. Alle jene Kennzeichen aber, die einzeln allerdings die Vorzüge der menschlichen Gestalt vor der thierischen beweisen, sind sekundärer untergeordneter Art, und entspringen aus einer tiefern Quelle. Diese wird dadurch erkannt, daß der Mensch, und er allein, von der Natur emancipirt, daß das menschliche Individuum zugleich Person ist, und die Erhebung des Individuums zur Person, ist die Erscheinung der Gattung selber in einem jeden. (Steffens, Religionsphilosophie I.)

und Thätigkeiten des Seelenlebens sind, wie sie in ihrer Besonderheit und Eigenthümlichkeit sich ergänzende Momente seiner Entwickelung oder Bildung und seiner Erhaltung oder Neubildung sind."

„Da sich die Seele nur durch den Leib entwickelt und selbst bestimmt und erfaßt, so folgt es aus ihrer concreten Einheit mit ihm, daß seine *reelle* Organisation, welche sie als ψυχη πλαςικη in ihrem *bewußtlosen* Wirken selbst bildet und belebt, ihrer *ideellen* Organisation entspricht und daß mithin die bestimmten Sphären, Formen und Erweisungen ihres selbstbewußten Lebens durch specifische, *zweckmäßig* organisirte Abtheilungen, Systeme und Organe des Leibes vermittelt werden. Ebenso sehr folgt es aus dem Begriffe eines *lebendigen adäquaten* Organs der Seele, als ihres wesentlichen Verwirklichungsmittels, daß es mit ihr nicht nur *äußerlich verbunden*, sondern von ihr selbst organisirt ist und ihre eigene äußere Organisation oder Erscheinung ist, durch welche sie sich selbst *bestimmt* und *offenbart*. — Von diesen Gedanken ausgehend, ist schon *Platon* zu der Einsicht fortgeschritten, daß die Abtheilung des *Hauptes*: das *intelligente* Seelenleben, die Abtheilung der *Brust*: das *Gemüthsleben*, und endlich die Abtheilung des *Bauches*: das *sinnliche* Seelenleben oder das System der Bedürfnisse und Begierden vermitteln und bedingen."

„Von den allgemeinsten wesentlichsten Systemen, deren Entwickelung durch die *plastische* Wirksamkeit der Seele bewirkt wird, ist das eine, nämlich das *Nervensystem*: die *formelle ideelle* Grundbedingung, das andere, nämlich das *Blut* oder das Gefäßsystem: die *substanzielle materielle* Voraussetzung ihrer Selbstverwirklichung oder innern Entwickelung. — *Jenes* (das Nervensystem) ist in *formeller* Beziehung der *Bildungstypus* der ganzen Gliederung des Leibes und greift in alle organischen Prozesse erregend und umstimmend ein, während es in seiner *ideellen* Bestimmung die subjektiven Bestimmungen oder Thätigkeiten und mithin das innere Leben der selbstbewußten Seele vermittelt. Das *Blut* aber, welches treffend „der flüssige Leib" genannt wird, ist nicht nur als Quelle des Bildungsprozesses das eigentliche *Element* oder *Aliment* der Reproduktion aller

Organe, deren normale Qualität und Energie von ihm abhängt, es verleiblicht auch durch seine besondere Krasis und Pulsation so zu sagen das innere Leben der Seele in seinem eigenthümlichen Rhythmus."

„Obwohl nicht das Gefäßsystem, sondern dasselbe ideelle System (Nervensystem), dessen peripherische Verzweigungen (Nerven) in der Einheit mit dem Hirn das Empfinden äußerer Objekte oder Einwirkungen vermitteln, durch seine in die Brust sich verzweigenden centralen Geflechte auch die geistige Receptivität und die freie Selbstthätigkeit der fühlenden Seele (des Gemüthslebens) vermittelt: so ist doch die Mitwirkung des Bluts zur Vollziehung der Erweisungen des Gemüthslebens und auch des intelligibeln Lebens so unverkennbar, daß kein Physiolog oder Patholog eine gewisse Verleiblichung der Gemüthserregungen durch das Blut und eine gewisse Abhängigkeit der intelligibeln Thätigkeit von dem Blute in Abrede stellen kann [1]). Deshalb und weil das Nervensystem nur in der fortgesetzten Ernährung durch das Blut lebt, werden die gesunde Krasis und Organisation und die mannigfachen Dyskrasien und Dysorganisationen des Blutes, wie sein normaler Rhythmus und die Abweichungen seiner Bewegung von Letzterem stets von großer Wichtigkeit für das gesammte Seelenleben sein, und die innere Harmonie oder Dysharmonie des Gemüthslebens in der bestimmtesten Beziehung nicht nur zu der normalen und abnormen Stimmung und Organisation des Nervensystems, sondern auch zu der besonderen Beschaffenheit des Blutlebens zu begreifen sein."

§. 15. „Durch die Verbindung des sogen. vegetativen Nervensystems mit den Systemen und Organen des Bauchs wird der Prozeß der Reproduktion und sonach das reelle Verhalten der Subjektivität zu sich selbst und zur Gat-

[1]) z. B. des Selbstgefühls in seinen besonderen Bestimmungen, des Mitgefühls mit dem geistigen Zustande anderer Subjekte, des religiösen, sittlichen und ästhetischen Gefühls, so wie der Affekte und Leidenschaften. So auch zeigt sich die oben erwähnte Abhängigkeit der intelligibeln Thätigkeit von dem Blute bei Kopfcongestionen &c.

tung erregt und vollzogen. Durch diesen Prozeß werden mithin die Erweisungen des sinnlichen Seelenlebens und zwar zunächst die dieser Sphäre entsprechenden Bedürfnisse, Begierden und Affekte vermittelt, also die sinnliche Selbstempfindung; wie z. B. die Empfindung der sinnlichen Behaglichkeit, welche eine glückliche Organisation der vegetativen Sphäre zur Basis hat, sich hauptsächlich durch die Fasern und Ganglienkugeln des Bauchnervensystems vollzieht. — Während die freiere Erweisung des Gemüths- und Geisteslebens durch die Sphäre der Reproduktion nur bedingt wird, werden die sinnlichen Begierden und Leidenschaften und selbst die Habsucht und der Geiz und sogar sinnlich egoistische Affekte und Zustände (wie z. B. Aerger, Neid, Verdrießlichkeit) durch die Nerven des Bauchs ideell vermittelt und durch seine übrigen Organe reell bedingt oder verleiblicht."

„Da nun aber die Erhaltung der physischen Existenz und das dadurch vermittelte sinnliche Seelenleben nur die Voraussetzung des Gemüthslebens ist, welches durch das Leben der Brust oder ihrer Systeme und Organe sich vollzieht: so ist jene Sphäre dieser untergeordnet, um durch sie überwunden und veredelt zu werden. Wird diese Bestimmung der Sinnlichkeit, durch das Gemüth idealisirt zu werden, verschmäht, so werden sinnliche Begierden und Affekte oder Zustände überhaupt zu herrschenden Lebensmächten und Gewohnheiten, so daß sich die innerste Persönlichkeit in diese verkehrte, ihrer Bestimmung widersprechende Leidenschaftlichkeit entäußert."

„Folgt überhaupt aus dem Begriffe des bestimmten Verhältnisses der Seele zum Leibe und der specifischen zweckmäßigen Gesammtgliederung des Letztern, daß einer jeder besondern Sphäre des Seelenlebens eine besondere Abtheilung des Leibes entspricht, welcher die äußere Organisation des innern Menschen bildet: so werden wir hinreichend berechtigt sein, das Brustnerven-Geflecht, dessen Fasern sich im Herzen vereinigen, für die ideelle Vermittelung des Gemüthslebens zu halten. Und wie das Herz nicht nur Centrum der Circulation als organischer Funktion ist, so ist die Lunge nicht nur Organ der Respiration, durch welche das Blut im Prozeß mit der Luft belebt und gereinigt wird,

sondern sie wirkt zugleich in der Einheit mit dem Herzen zur Verleiblichung der Gefühle, Affekte und Bestrebungen oder Leidenschaften mit, deren allgemeine organische Geburtsstätte die Region der Brust ist."

„Da schließlich der wissende und wollende Geist die in sich gekehrte freie Einheit und Macht des persönlichen Gesammtlebens ist, so ist erstens seine intelligente Selbstbestimmung durch die Hauptmasse des Hirns, nämlich durch das vordere, große Gehirn vermittelt, dessen Organisation die vollendetste ist, und zweitens wird durch die Zurücknahme der ganzen Organisation in das Gehirn die Vergeistigung und Beherrschung des gemüthlichen und des sinnlichen Lebens ermöglicht. — Diese Zurücknahme der ganzen Organisation in das Gehirn erweist sich wesentlich darin, daß nicht nur alle objectiven Empfindungen in dasselbe zurückgehen, sondern auch alle willkürlichen Bewegungen von ihm ausgehen, so daß es also das Centralorgan des receptiven und des selbstthätigen Verhaltens zur Außenwelt oder zu dem Objektiven überhaupt ist."

Nach diesem gedrängten Rückblick auf die Organisation des menschlichen Leibes, womit zugleich die wesentliche Bedeutung der in ihm unterschiedenen Lebensregionen und deren Beziehung zu seiner Organisation dargelegt wurde[1]), gehen wir nun näher ein auf die räumliche Erscheinung des menschlichen Leibes, so wie sie als auch äußerlich sichtbare der ästhetischen Anschauung entgegentritt.

b. Von der Gestalt und den räumlichen Verhältnissen des menschlichen Körpers.

§. 15. Die Gesetzmäßigkeit, welche sich in allen organischen Gebilden in so vielen Beziehungen ausspricht, tritt auch augen-

---

[1]) Wir entnahmen hier jenen Rückblick aus dem bereits angeführten Werke K. Ph. Fischers; müssen übrigens aber auf das verweisen, was in Abschnitt I. unseres Buches sub. A und B mit der erforderlichen Ausführlichkeit gesagt ist.

scheinlich in der räumlichen Gestalt derselben hervor. Aber die Gesetzmäßigkeit in der Gestalt organischer Gebilde ist eine höhere als die blos mathematische, welche, als eine abstrakte, das Leben und seine Gestaltungen nicht bestimmen kann. Die Gestalt eines Baumes, eines thierischen oder menschlichen Körpers läßt sich nimmer bis zur Congruenz geometrisch construiren. Die mathematische Gesetzmäßigkeit in der Räumlichkeit der Naturgebilde reicht nur bis zu den Krystallen, deren Gestalt daher auch genau geometrisch bestimmt und construirt werden kann. — Schon die runden und sphärischen Formen der organischen Gebilde weisen, schlechthin als solche, d. h. auch ganz abgesehen von ihrer immanenten Variabilität, darauf hin, daß hier die Unmöglichkeit einer völlig bestimmten geometrischen Messung vorliegt, indem ja schon in der reinen Mathematik die Quadratur des Zirkels eine Unmöglichkeit ist.

Obwohl nun aber jedes organische Gebilde und am meisten der menschliche Körper so zu sagen der geometrischen Messung und Formbestimmung sich entzieht: so tritt eine solche doch vielfach als ein Bedürfniß hervor, sowohl für Zwecke des praktischen Lebens, als auch für die bildenden Künste rc. Ganz allgemein fordert schon jede ästhetische Anschauung, sofern sie das anschauende Subjekt nicht blos rein äußerlich affiziren, sondern in ihm das Aesthetische der Erscheinung zum Bewußtsein bringen soll, mindestens den innern Sinn zur Erkennung und Würdigung der Maßverhältnisse. — Diesen Sinn für das Bewußtsein gehörig auszubilden, so daß er sich als geistige Fähigkeit dokumentirt, ist eine wesentliche Aufgabe der ästhetischen Bildung. Für den bildenden Künstler (Maler und Bildhauer) ist diese Fähigkeit eine unerläßliche Bedingung, nicht minder aber ist sie es dem Gymnasten, und diesem ebensowohl rücksichtlich seiner pädagogischen und heilgymnastischen Wirksamkeit, als auch rücksichtlich der Verständniß und des Betriebs der Aesthetischen Gymnastik.

Die Lehre, welche die Maßverhältnisse der menschlichen (und auch wohl thierischen) Körpergestalt eigens aufzeigt, heißt Anthropometrie, in den Schulen für bildende Künstler gewöhnlich kurzhin: die Proportionslehre.

§. 16. Um die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers zu finden, kann man zunächst so verfahren, daß man die Maße der Glieder mit dem Zirkel und einem Maßstab unmittelbar mißt und, um das sogenannte Normalmaß festzustellen, nun entweder aus einer größern Anzahl unmittelbar vorgenommener Messungen rein arithmetisch durch Addiren und Dividiren das Mittelmaß nimmt, oder einen anerkannt wohlgebildeten Körper als einen Normalkörper betrachtet, an diesem einen die verschiedenen Dimensionen mißt und die so gefundenen Maße als Normalmaße gelten läßt. — Beide Wege sind eingeschlagen worden. Der Erstere vorzüglich von Forschern, welche die Anthropometrie mehr für statistische Zwecke behandelten, wie z. B. in der neueren Zeit Quetelet[1]). Von Seiten der Künstler und Kunstrichter wurde, wenn nicht ausschließlich, so doch hauptsächlich der andere Weg eingeschlagen, insofern sie nämlich besonders die schönen, vollendeten Körpergestalten, welche wir in den antiken Bildwerken der Griechen bewundern, als Normal- oder vielmehr als Ideal-Gestalten gelten ließen und in deren Maßverhältnissen den Kanon für ihre eignen künstlerischen Darstellungen und Beurtheilungen fanden.

Gewiß ist, daß der erstere Weg, so brauchbar derselbe für gewisse praktische Zwecke sein mag, für die Begründung des ästhetischen Urtheils ein allzu mechanisches Verfahren darbietet und so recht eigentlich nur zur Mittelmäßigkeit führt. Daß die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst lieber den andern Weg einschlug und sich vorzüglich zu den Vorbildern hinwandte, welche in den antiken Bildwerken der mit so überaus feinem Schönheitssinn begabten Griechen sich darbieten, ist zu begreiflich, um hier erst gerechtfertigt werden zu müssen.

Was nun aber die griechischen Meister selbst betrifft, so berichtet uns die Kunstgeschichte von mehreren derselben, daß sie Statuen eigens dazu angefertigt, damit deren Formen und Proportionen zum Vorbild oder Kanon dienen sollten. Solchen Arbeiten gingen auch erst Messungen am lebenden Körper voraus, aber mit künstlerischer Auswahl, wie es u. A. aus den Unter-

---

[1]) „Ueber den Menschen." Deutsche Ausgabe. 1838.

redungen des Socrates bei Xenophon erhellt. — Als eine solche Normalstatue hatte besonders der „Kanon des Polyklet" große Berühmtheit erlangt. Galenus sagt bei Erwähnung desselben: „Die Schönheit des Körpers beruht in dem Ebenmaß der Theile, wie in dem Kanon des Polyklet gezeigt wird; denn dieser Meister stellt in jener Schrift die Lehre von den Verhältnissen des Körpers auf und hat zugleich seine Angaben durch ein Kunstwerk bestätigt, indem er nach den Vorschriften seiner Lehre ein Standbild fertigte, dem er auch, wie der Schrift, den Namen Kanon beilegte." Außer Polyklet werden aber noch andere große Meister genannt, wie Myron, Parrhasius, Euphranor, Lysippos ꝛc., welche theils ebenfalls dergleichen Normalstatuen, theils doch Regeln für die Maßverhältnisse aufstellten. Ohne uns weiter in das Geschichtliche des Gegenstandes einzulassen, wollen wir nur in Kürze erwähnen, daß in der neueren Zeit die Proportionslehre zuerst wieder von den italienischen Künstlern aufgenommen wurde, wie z. B. von Leonardo da Vinci († 1520). Er bemühte sich, ein allgemeines Maß, eine Maßeinheit zu finden. Er war der Erste, welcher dabei Gesicht und Schädel unterschied, was bemerkt werden muß, weil Zeitgenossen und Spätere, welche Proportionen angaben, meistens das Gesicht zwar als Maßeinheit annahmen, darunter aber den Raum vom Kinn bis zur Haargränze verstanden. Cardanus theilte die ganze Körperhöhe in 180 Theile und gab dem Kopf 24 derselben. Von den Holländern wird u. A. Hoogstraeten (geb. 1627) angeführt, der die männliche Körperhöhe in 16 Theile (Palmen) theilte und der Kopfhöhe 2 dergleichen gab. Unter den deutschen Künstlern war es zunächst Albrecht Dürer, welcher eine eigene Proportionslehre aufstellte und zugleich die Gestalt des menschlichen Körpers durch geometrische Figurenconstruktion zu bestimmen suchte.

Hervorzuheben ist nun aber, daß man die Maßverhältnisse, in Beziehung auf die zum Grunde gelegte Maßeinheit, auf zweifache Weise bestimmte. Die Einen nämlich setzten die Länge irgend eines Körpertheils selbst (z. B. des Kopfs, der Hand, der Nase ꝛc.) oder auch wohl die ganze Körperlänge als die Maßeinheit fest, theilten dieselbe in eine gewisse Anzahl kleinerer und

kleinster Maßtheile und maßen nun hiernach die Dimensionen der Leibesglieder. Andere dagegen nahmen ein im praktischen Leben gebräuchliches Werkmaß (Zoll, Meter u. dergl.) als Maßeinheit und maßen nach diesem und seinen Theilen den Körper. Dies letztere Verfahren soll jedoch, nach Schadow's Angabe, zuerst von Horace Vernet befolgt worden sein und Schadow selbst hat es in seinem „Polyklet" ebenfalls befolgt.

§. 17. Was nun das letztere Verfahren im Vergleich zu dem erstern betrifft, so bleibt es, bei allen technischen Vortheilen, die es bietet (namentlich für die Bildhauerei, wenn sie in Verbindung tritt mit der Architektur) — doch immer ein rein äußerliches und abstraktes Verfahren, während das erstere, so wie es bisher ausgeübt wurde, wenigstens auf den Grundgedanken eines rationellen hindeutet.

Die griechischen Künstler, und mit ihnen die Mehrzahl der neuern, hatten wohl erkannt, daß für ein so vollendetes Gebild, wie es der menschliche Körper ist, nicht ein beliebig von außen her genommenes Maß (Zoll, Meter 2c.) als die Maßeinheit für die Bestimmung der Maßverhältnisse dienen könne, um so weniger, da auch begriffsmäßig die Schönheit der menschlichen Gestalt sich nicht auf eine abstrakte Norm zurückführen läßt, sondern daß sie in jedem gesunden, wohlgebauten und von einer charaktervollen Seele belebten Körper unter einer, dem Individuum eignen, besondern Form erscheint. Man denke nur an die charakteristisch verschiedene Körpergestaltung in den Statuen eines Mars, Merkur, Apollo, Zeus u. s. w. Jede dieser Statuen zeigt uns eine wohl proportionirte und schöne Menschengestalt und gleichwohl in anderer Weise und unter andern Gliederverhältnissen als jede andere von ihnen. — Es war in sofern schon entsprechend, wenn Künstler die Maßeinheit, das Grundmaß oder den „Modul" dem menschlichen Körper selbst entnahmen. Das Mangelhafte bei der bisherigen Wahl und Benutzung eines solchen Moduls lag aber darin, daß sie eine nicht rationell begründete, ja meistens eine ganz willkürliche war. Es beruhte das Verfahren in einem rein empirischen Umhertasten und Probiren, Anpassen und Stimmendmachen. — Von den mit solchen Untersuchungen, meistens auch

vorgenommenen Versuchen, die Gestalt des menschlichen Körpers in ihren Hauptverhältnissen durch Construktionsfiguren oder Linien auch graphisch zu bestimmen, verdient ein neuerdings von C. Schmidt angegebenes Verfahren, obwohl es ebenfalls einer tiefern rationellen Begründung ermangelt, hier doch einer nähern Erwähnung[1]). — Der Genannte giebt nämlich folgende Construktion für den erwachsenen männlichen Körper an (s. Fig. 1).

Ziehe die Linie ab als die Länge des Stammes von der Hüftgelenksaxe bis zum Drehpunkt des Kopfs und der Wirbelsäule. Der Punkt a bezeichnet dann zugleich in der Vorderansicht des Körpers die Nasenspitze. — Theile ab in 4 gleiche Theile; dann ist c der Nabelpunkt, d der Ort der Magengrube (des untern Sternal-Endes), e die Mitte des obern Sternal-Endes. Ziehe rechtwinklig gegen ab durch e die Linie fg und durch b ebenso hi, so ist fg die Axe der Schultergelenke, hi die der Hüftgelenke. — Mache ef = eg = $\frac{1}{4}$ ab, und bh = bi = $\frac{1}{8}$ ab, so bezeichnen f und g die Schultergelenkspunkte, h und i die Hüftgelenkspunkte. — Um die Höhe und Breite des Schädels zu finden, ziehe die Linien fa und ga und verlängere sie nach oben, verlängere auch ba bis k um $\frac{1}{4}$ ab und ziehe von k die Parallelen kl und km zu fa und ga; dann ist k der Scheitelpunkt, ka die Höhe des Schädels vom Scheitel bis zum Drehpunkt, lm die größte Breite dicht über den Ohren. — Verbinde nun die Schulterpunkte mit den resp. entgegengesetzten Hüftgelenkspunkten durch die Linien fi und gh, welche sich im Nabelpunkte schneiden, ziehe aus e die Parallelen en, eo zu af und ag, so sind n und o die Punkte der Brustwarzen; ziehe dann ferner die Linien nh und oi und verlängere sie abwärts, so giebt nun nh = oi die Länge des Oberschenkelbeins hp, iq; und ni = oh die Länge des Unterschenkelbeins bis zum Fußgelenk; nc = oc die ganze Fußlänge, ch = ci die Länge des Vorfußes und zugleich die der Hand. — Verbinde nun noch f mit o oder g mit n, so giebt fo = gn die Länge des Oberarmbeins, und außerdem ist nc = oc die Länge des Unterarmbeins bis zum Handgelenk.

---

[1]) C. Schmidt (Historien-Maler) Proportionsschlüssel. Neues System der Verhältnisse des menschlichen Körpers. Stuttgart 1849.

Diese Construction, welche der genannte Künstler noch weiter ins Einzelne durchführt, ist besonders deswegen bemerkenswerth, weil sie hauptsächlich auf eine genaue Bestimmung der wechselseitigen Lage und Abstände der Gelenkpunkte direkt hingeht und somit auf die Statik und Mechanik des menschlichen Körpers, d. h. auf die Gleichgewichts- und Bewegungsverhältnisse desselben. Es muß deshalb diese Construktion dem Gymnasten sehr willkommen sein. Die durch sie gefundenen Maße stimmen übrigens ziemlich genau mit den von Carus angegebenen, auf die wir sogleich kommen werden. Nur ein Verhältniß weicht auffallend ab und scheint fast auf ein Versehen hinzuweisen. Es ist nämlich nach C. Schmidt das Oberschenkelbein kürzer als das Unterschenkelbein; nach Carus beträgt die Länge des Erstern 2½ Modul, die des Letztern nur 2 Modul, während von Schmidt fast das umgekehrte Verhältniß angegeben wird. Mißt man an andern, sorgfältig ausgeführten anatomischen Abbildungen das Ober- und Unterschenkelbein, so nähert sich bei allen das Verhältniß beider Maße mehr dem von Carus angegebenen.

§. 18. Rationeller als das eben angeführte Construktionssystem, und dem Gymnasten höchst bedeutsam, ist nun aber eben die Proportionstheorie, welche der geniale Physiolog C. G. Carus aufgestellt hat, dem hierbei seine ausgebreitete und gründliche Kenntniß in der vergleichenden Anatomie sehr zu Statten kam. Es ist die Genesis des menschlichen Leibes, die organisch fortschreitende Entwickelung und Ausbildung desselben, von welcher diese Theorie ausgeht. Sie ist für den denkenden und praktischen Gymnasten so äußerst beachtenswerth, daß wir sie hier ihren Hauptzügen nach folgen lassen[1]).

Durch die wohlbegründete Voraussetzung, „daß wie die Qualität des Baues in jedem einzelnen Theile unseres Körpers, ebenso auch die Quantität eines jeglichen Einzelgebildes desselben von der

---

[1]) Und zwar auszüglich nach der Schrift: „Physis, v. C. G. Carus. Stuttgart 1851"; auch desselben Autors: „Symbolik der menschlichen Gestalt. Leipzig 1853" geht auf den Gegenstand ein.

Wesenheit des Ganzen bestimmt werde" — kommt Carus auf die ganz richtige Folgerung, daß für das Grundmaß und die Proportionen im Einzelnen nur bestimmend sein könne entweder die Urzelle und deren Wiederholung als Zellmonaden, oder auch das Grundgebilde der wesentlichen Gestaltung des ganzen Körpers, nämlich die Centralnervenmasse mit ihrer Umhüllung durch das gegliederte Gebilde der Wirbelsäule. — Nachdem hierauf Carus gezeigt, weswegen die Urzelle, obwohl auch sie prinzipiell als das Grundmaß angenommen werden könne, doch für eine wirkliche Auffsuchung der Maßverhältnisse nicht geeignet sei, bleibt er bei dem andern rationellen Grundmaß stehen und zeigt näher, in wiefern es als solches bei den Proportionen unseres Körpers zu betrachten und anzuwenden sei. Er sagt u. a.:

„Es lagert sich das erste Rudiment des eigentlichen Embryokörpers als Keim für die Gebilde des Schädels und Rückgrats jedesmal gleich einem Meridian an die Kugel des ursprünglichen Eies, und wie demnach ursprünglich die Länge dieser ganzen Wirbelsäule selbst allemal der Größe des Eies proportionirt sein muß: so gewährt nun zugleich die Eintheilung der Erstern in Wirbel, welche schon sehr bald in bestimmten Abschnitten hervortreten, in Wahrheit einen ganz deutlichen und anfänglich wirklich in ganz gleiche Theile eingetheilten Maßstab, nach dessen Größenverhältniß nun allmählig die weitern Abtheilungen des Körpers in Kopf und Rumpf, und die Größe der nach und nach hervorsprossenden Glieder sich bestimmen. — Wer das Schema einer solchen Urform des Organismus vor sich nimmt, der sieht ganz deutlich den Maßstab vor sich, an dessen innerer Theilung sowohl die Länge des ganzen Geschöpfs, als die Größe der Gliedmaßen gemessen werden kann. Solchergestalt ist also ein wirklicher, fester und organisch gegebener Maßstab für das werdende höhere Geschöpf allerdings in bestimmter Form vorhanden, und man wird hiernach wohl einsehen, daß, blieben diese einfachen Gestaltverhältnisse auch im ausgewachsenen Körper dieselben, nichts leichter sein würde, als nach dem Maße der Wirbeltheilung, gleichwie nach einem wahren Modul oder organischen Zollstab, die Proportionen der ganzen Gestalt und jeder Richtung zu messen und festzusetzen. — Mit der weiterschreitenden Ausbildung des Körpers ändern sich aber auch diese Verhältnisse sehr; immer jedoch gilt es als bleibendes Gesetz, daß als wesentlichste Stütze und in sofern auch schon als wesentlicher Regulator und eingeborenes Maß aller übrigen Gliederung die freie Wir-

belsäule des Rückgrats übrig bleibt; so daß es gewiß zu merkwürdigen Betrachtungen anregt, wenn wir finden, daß eben dieses maßgebende Gebilde genau aus 24 Wirbeln besteht und dabei selbst in seiner ganzen Länge im ausgewachsenen männlichen Körper nicht eben viel von einem Ellenmaß à 24 Zoll abweicht."

Carus geht nun in eine nähere Betrachtung der völlig entwickelten Wirbelsäule ein und bemerkt sehr richtig, daß die Untersuchungen behufs einer Proportionslehre sich namentlich auf die Verhältnisse des völlig ausgebildeten Körpers zu beziehen haben, denn in diesem müßte nothwendig die wahre Norm, das eigentliche Gesetz schon deshalb sich verkündigen, weil eben erst hier jenes Wachsthum aufhöre, welches bis dahin in steten Metamorphosen den Organismus geleitet habe. Die Proportionen des kindlichen und jugendlichen Alters könnten immer nur Vorbereitungen und Anstrebungen sein zur Erreichung der Proportionen des erwachsenen Körpers, der eben darum reif genannt werde, weil er das wahre und ihm eigentlich bestimmte Gesetz der Gliederung erfüllt habe. — Hierauf heißt es weiter:

„Erkennen wir also in der aus 24 beweglichen Wirbeln gebildeten Wirbelsäule des Erwachsenen das Grundmaß der gesammten Gliederung, so handelt es sich jetzt um dessen weitere Eintheilung. — Drei Gegenden aber sind es, welche durch die Wirbelsäule ihre Stütze erhalten: die Halsgegend, Brustgegend und Bauchgegend, und 3 mal 8 Wirbel sind es, welche diese Stütze zusammensetzen, so daß man hiernach zuvörderst auf eine Theilung ihrer ganzen Länge in 3 gleiche Theile hingewiesen ist. Die so gewonnene Drittelgröße ist nun als der organische Modul anzusehen." — Nach diesem Modul (als Einheit) gemessen, ergeben sich an einem wohlgestalteten männlichen Skelett folgende Verhältnisse:

Wirkliche Länge der Wirbelsäule (in ihren eigenthümlichen Biegungen gemessen) 3 M.

Größter Umfang des Schädels 3 M.

Durchmesser des Schädels von vorn nach hinten 1 M.

Höhe des eigentlichen Schädels 1 M.

Länge des Brustbeins 1 M.

Entfernung der untern Brustbeinspitze bis zum Nabel 1 M.

Entfernung vom Nabel bis zum untern Rande der Schamfuge 1 M.

Länge des Schulterblatts 1 M.

Halbe Schulterbreite (d. h. von Mitte des Brustbeins bis zur Schulterhöhe) 1 M.

Umfang des Brustkastens in der Herzgegend (längs dem 4. Rippenpaar) 4 M.

Ferner: Beckenhöhe (vom Sitzknorren bis zur vordern oberen Darmbein-Spina) 1 M.

Beckenbreite (von der Wurzel einer untern vordern Darmbein-Spina bis zur andern) 1 M.

Länge der ganzen Hand 1 M.

Länge des Fußrückens 1 M.

Länge des Oberschenkelbeins $2\frac{1}{2}$ M., die des Unterschenkelbeins 2 M.

Ober- und Unterarm zusammen bis zur Handwurzel 3 M.

Die gesammte Länge des aufrechtstehenden Körpers gleich dem dreifachen Maß der freien Wirbelsäule, also $3 \times 3 = 9$ M., d. h. am Skelett gemessen; am lebendigen Menschen, wo Knorpel, Bänder ꝛc. die Masse vermehren, ist diese Länge auf $9\frac{1}{2}$ M. anzusetzen.

Was von uns oben, Eingangs v. §. 15., schon hervorgehoben wurde, nämlich, daß in der Proportionslehre organischer Gebilde die Maßbestimmungen niemals mit s. g. mathematischer Schärfe festzustellen oder durch geometrische Construction völlig congruent darzustellen seien — das verfehlt auch Carus nicht, ausdrücklich zu bemerken. In Beziehung auf seine Theorie, sagt er, sei dies auch schon in der Natur des Grundsatzes (der Wirbelsäule) und des daher entlehnten Models ausgesprochen. Beides sei durchaus nicht haarscharf hinzustellen; an der freien Wirbelsäule sei alles beweglich; der Mensch, wenn er lange gelegen, werde allemal dadurch, daß die Knorpelscheiben zwischen den Wirbeln etwas anschwellen, um so viel länger; stehe und gehe er lange, so setzen sich diese Scheiben etwas und das Rückgrat wird ein wenig kürzer. Deswegen und aus noch manchen anderen unbestimmbaren, jedoch unbeträchtlichen Modifikationen, würden die Maßverhältnisse nur anhaltsweis festzustellen seien und der organische Model sei nicht wie der architektonische eine auf das Zehntel einer Linie bestimmbare Größe, sondern 1—2 Linien darüber oder darunter müsse man hier, als in der Natur der Sache liegend, als freien Spielraum offen lassen.

Auch die merklicheren Abweichungen von jenen normalen Maß-

verhältnissen, wonach wir schmächtige, schlanke und andererseits füllige, untersetzte Gestalten unterscheiden, liefern in gewissen Gränzen doch immer noch ebenmäßig und wohlproportionirte Gestalten. Das Schmächtige und Füllige ist hierbei mehr durch die Weichtheile (besonders Muskel und Fett) bedingt; das Schlanke und das Untersetzte dagegen in dem Skeletbau begründet. In der schlanken Gestalt zeigt sich gegen die Normalproportionen die Abweichung insofern, als die Verhältnisse in den Längendimensionen, zu den Breiten- oder Querdimensionen größer sind, während bei der untersetzten Gestalt die umgekehrte Abweichung stattfindet; bei den Ersteren trifft man meist auf ein längliches Gesicht, langen Hals und lange Beine; bei der Letztern ein mehr breites Gesicht, kurzen Hals, breite Schultern und Hüften und kurze Beine. Bei diesen Abweichungen kann, wie gesagt, die Gestalt immer noch als eine wohlproportionirte erscheinen, jedoch nur dann, wenn die Längen- oder resp. Breitenabweichung eine ebenmäßig durch die ganze Gestalt hindurchgehende ist und nicht in auffallendem Maße stattfindet.

§. 19. Indem wir unsere Betrachtung über die Gestalt und Proportionen des menschlichen Körpers fortsetzen, haben wir zunächst eines sehr verbreiteten Vorurtheils zu gedenken, nämlich der oft ausgesprochenen Meinung: es seien die Vorväter von einem größeren und robusteren Körperbau gewesen, als das jetzige Menschengeschlecht. — Auf authentischen Erweisen oder genügenden Beweisen hat diese Meinung niemals beruht und wird, in der Bezugnahme auf alle Zeiten und auf das ganze Menschengeschlecht, wohl auch fernerhin ebenso sehr solcher Erweise und Beweise ermangeln, wie sie an sich schon, in dieser Allgemeinheit hingestellt, aus einer ungehörigen Betrachtung hervorgegangen ist. Auf bestimmte Nationen und bestimmte Zeiten bezogen, hat sie schon eher einen reellen Sinn, wird sich aber selbst in dieser Beziehung meistens als eine unbegründete erweisen. Betrachten wir z. B. die europäischen Kulturvölker, so läßt sich, so oft es auch behauptet sein mag, keineswegs darthun, daß dieselben noch im Mittelalter also etwa vor 400—1000 Jahren

allgemein in den Individuen einen größeren und robusteren Körperbau gehabt hätten, als in denen der Jetztzeit [1]).

Doch, dem sei wie ihm wolle, ersprießlicher und bedeutsamer als dergleichen Untersuchungen, welche das rein Quantitative des Körpers schlechthin in Betracht ziehen, ist für unseren Zweck die Wahrnehmung, daß in Beziehung auf die Schönheit oder Wohlgestalt des menschlichen Körpers nicht bei allen Nationen eine Uebereinstimmung herrscht, und daß bei manchen Nationen vergleichsweis sogar eine gewisse Mißgestaltung hervortritt. — Zunächst hat diese Erscheinung ihren Grund wohl in rein nationalen Momenten (Race-Eigenthümlichkeiten, Klima, Landes-

---

[1]) Am allerwenigsten kann die so beliebte Hinweisung auf die großen und schweren Waffen, Schilde, Harnische 2c., welche aus jener älteren Zeit noch vorhanden sind, zu einem Beweise führen. Verfasser hat verschiedene Rüstkammern, Zeughäuser, Waffensammlungen mit Aufmerksamkeit besichtigt (z. B. in Berlin, Dresden, Schwarzburg, Eisenach, Straßburg, Zürich, Kopenhagen, Stockholm 2c.); aber es hätte ihn diese Besichtigung eher zur entgegengesetzten Ansicht führen können. Von manchen der wegen ihrer Größe angestaunten Rüstungen war es schon nicht ausgemacht, ob sie historisch echt waren. Durchgehends aber waren diejenigen Rüstungen, welche auf große und robuste Gestalten deuteten, in allen jenen Sammlungen in sehr entschiedener Minderzahl gegen solche vorhanden, welche mittelgroßen, kleineren und schmächtigeren Individuen angehört haben mußten. — Ganz entschieden ist Verfasser der Ansicht, daß sich unter unsern Brauknechten, Gerbern, Bauern 2c., sowie unter den Truppen unserer jetzigen Armeen stets Individuen befinden, deren Körperbau jenen seltenern, auffallend großen Rüstungen vollkommen entspricht, und weiter, daß die Mehrzahl unserer Kürassiere, Artilleristen 2c. die Mehrzahl der alten Rüstungen für sich passend finden würde. — Was die Schwere jener Harnische, Schilde und Waffen anbetrifft, so ist sie allerdings eine so beträchtliche, daß die Individuen unserer Generation sie eben nicht bequem und für den Gebrauch leicht handbar finden wird; aber das waren sie auch ihren ehemaligen Trägern oder Führern nicht, wie es sich aus der Geschichte des Kriegs- und Waffenwesens genügend ergiebt. So ist es ja z. B. allgemein bekannt, daß sich die Ritter ihre schweren Schilde und Waffen nachtragen ließen und sie nur erst im Augenblick des Gefechtbeginns selbst ergriffen; und nun war übrigens das Rittergefecht im Vergleich zu der Gefechtsweise der Jetztzeit ein so überaus schwerfälliges, wenig bewegliches, daß sich daraus schon hinlänglich die Handhabung jener schweren Schilde und Waffen erklären läßt, auch ohne daß man zu der Annahme eines robusteren Körperbaues erst seine Zuflucht zu nehmen braucht.

beschaffenheit, physische Lebensweise ꝛc.), nächstdem aber ganz entschieden und übermächtig auch in der Erziehung, Kultur, Religion u. a. sittlichen oder geistigen Momenten.

Was die nationalen Momente betrifft, so würde es uns hier zu weit abführen, wenn wir ihren Einfluß auf die Gestaltung des menschlichen Körpers im Einzelnen näher nachweisen wollten. Im Allgemeinen aber sei, unter gleichzeitiger Bezugnahme auf den Einfluß der geistigen Momente, hier dasjenige angeführt, was ein berühmter Autor darüber sagt[1]). — Nachdem er nämlich von den s. g. Menschen-Racen und deren Gestaltsunterschieden ꝛc. gesprochen und dabei, wie es auch von Anderen geschehen, den kaukasischen Stamm als denjenigen bezeichnet, in dessen Schädelform und Körperbau überhaupt die Normal- oder Idealform für das ganze Menschengeschlecht zu suchen sein dürfte, fährt er dann fort:

„Wie nahe sich aber die einzelnen Abweichungen von der Urform liegen und wie leichter Uebergänge ineinander, so wie in die Stammform sie fähig sind, das lehrt uns vor Allem eine genauere Betrachtung der Völkerstämme, welche über die Inseln des Indischen und des Süd-Meers, so wie über Australien verbreitet sind. Was die äußere Gestaltung, die Farbe der Haut, die Beschaffenheit des Haares und andere leibliche Merkmale betrifft, welche man als Unterscheidungszeichen der Menschen-Racen betrachtet hat, so finden sich unter jenen oceanischen Bewohnern alle Völkerformen der Erde, mit Ausnahme der Eskimos und einiger anderer Bewohner der kalten Zone. Denn unter jenem von der Natur begünstigten Himmelsstriche hat sich hin und wieder die Urform unseres Geschlechts in ihrer ganzen Vollkommenheit entwickelt: die Bewohner mancher jener Inseln und Inselngruppen gleichen schöngestalteten Europäern, anderwärts zeigen sich an ihnen Züge der amerikanischen oder der mongolischen, und daneben die der äthiopischen Varietät. In sehr lehrreicher Weise sehen wir hier die vollkommene Entwickelung der äußeren Form mit der höheren Ausbildung der inneren Anlagen und Kräfte Hand in Hand gehen. Jene oceanischen Völker, welche durch fortwährenden Verkehr, so wie durch eigenen inneren Antrieb, begünstigt von einer der psychischen Entwickelung

[1]) v. Schubert, Geschichte der Seele II. Bd. — Vergleiche hiermit auch Steffens, Anthropologie.

nicht hinderlichen bürgerlichen Verfassung, eine höhere Stufe der gesellschaftlichen Bildung erreicht haben, sind auch der Schädelform und der übrigen Gestalt nach die schönsten; jene dagegen, welche sich am hartnäckigsten gegen allen Verkehr nach außen auf ihren vereinzelten Inseln oder im Innern der Waldgebirge abgeschlossen haben und welche zu den niedrigsten Stufen einer barbarischen Rohheit herabgesunken sind, haben sich auch in der äußeren Gestalt am weitesten von der Normalform entfernt, sind zum Theil häßlicher geworden als die häßlichsten Neger. Die Form ihres Schädels trägt die Eigenthümlichkeiten des Negerschädels in noch extremerer Weise an sich. Und diese weiten Abstufungen der Varietäten liegen sich bei den Bewohnern Oceaniens öfter so nahe, daß sie an den Gliedern einer und derselben Volksgemeinde hervortreten, wenn sie von verschiedenem Stand und äußerer Bildung sind. Namentlich findet sich dieses da, wo seit alter Zeit die verschiedenen Rangklassen unter dem Volke herrschend geworden sind. — Bei den afrikanischen Negerstämmen lehrt es die Erfahrung allgemein, daß die sittlich gesunkensten und verwildertsten zugleich die sind, deren Gesichts- und Schädelform am meisten von der normalen und symmetrischen abweicht." .... „So erkennen wir aus vielfacher Erfahrung, daß es nicht der Einfluß des Klimas sei, durch welchen allein oder auch nur vorherrschend die Verschiedenheiten selbst nur der äußeren Menschenformen begründet werden. Noch viel weniger aber gilt dieses von den inneren Abänderungen des Naturells oder Charakters," (die nun reflektirt, auch im Äußeren wieder erscheinen).

„So wird auch aus jenem Gemäuer des skandinavischen Nordens die liebliche Rede der alten Sagen von den Göttern und dem Ursprunge der Dinge vernommen, eine Rede und Worte des Gesanges, so rührend, so mächtig und so tiefen Sinnes, als jene, welche sich noch fortwährend in Indiens Palmenthälern erhalten[1]). — Was hat der kalte Himmel oder der arme Boden diesen schönen Heldengestalten, wie den kräftigen Seelen des skandinavischen Stammes zu schaden vermocht? Wandelt da nicht seit Jahrtausenden in unveränderlicher Macht und Schöne der Schweden edles Volk, neben dem arm- und mühseligen, leiblich verkümmerten Geschlechte der Lappen, deren Nähe selbst der Stier des skandinavischen Hirten scheut? — Es hat der schönkräftige Leib des Skandinaviers seit den Jahrhunderten der hier einwohnenden Väter dieselbe Macht des Win-

---

[1]) Vgl. hiermit auch P. H. Ling's Sinnbildslehre der Edda, so wie den Anhang zu seinem großen Gedicht: Asarne. — Hg. N.

ters, denselben Ungestüm der Stürme ertragen, seine Väter wie ihn haben dieselben Fische der Ströme und Seen ernährt, wie den nachbarlich zu ihm gesellten Lappen; aber der blendende Glanz des Schnees hat das große, mildblickende Auge nicht wie bei den Mongolen des Nordens zu verengen, die hohe Stirne zu verkürzen vermocht; die Kälte hat den Wuchs und die Bekräftigung der Glieder nicht hindern können. Es lebt da, von keinem Wintersturme gebeugt, der Muth und die heilige Einfalt der Väter noch immer, von der Sonne unserer Tage bestrahlt, und jenem Geschlecht, wie dem der Eichen, ist dieser alte Stand der Heimath nur zur besseren Entfaltung des inneren und äußeren Menschen förderlich gewesen. Denn es hat auch hier der Mensch gezeigt, daß in ihm selber ein Vermögen sei, aus dem Schoße der nordischen Natur den Ernst und die Ausdauer, die Kraft der Keuschheit und der Heldenkämpfe zu entnehmen, das aber, was etwa beugend und lähmend aus diesem kalten Himmel auf den Menschen einzuwirken vermöchte, zu besiegen. Darum stehen die Helden, wie die Sänger dieses Nordens auch neben jenen des reichen, griechischen Himmels in gleich hehrer Gestalt da." .....

„Eine Folge des inneren Abfalls von dem geistig vollkommneren Zustand war auch stets die Abartung von der äußeren Normalform. Umgekehrt erkennen wir an den äußerlich schöngestalteten, innerlich gebildetern Negerstämmen der Fuhlas, der Mondingos ꝛc. den formveredelnden Einfluß, den die Elemente der geistigen Bildung ausüben. ..... Dieses ist es, was sich über den Einfluß des Klimas, der Luft und des Bodens auf die äußere Gestaltung des Menschen, zugleich aber auch über eine gestaltende Kraft in seinem Innern, welche mächtiger als die des Klimas, der Luft und des Bodens ist, aussagen läßt."

Nach dieser Darlegung, in welcher mit Recht der gegen die rein physischen Einflüsse übermächtige Einfluß der Erziehung und Bildung besonders accentuirt hervorgehoben ist, mag es hier genügen, nur noch an die alten Griechen insofern zu erinnern, als bei ihnen die gymnastische Erziehung und die auch von Erwachsenen viel geübte Gymnastik offenbar eine der vorzüglichsten Ursachen gewesen ist, weshalb dieses Volk in so vollendet ausgebildeten, schönen Körpergestalten erschien. Gewiß haben hier alle geistigen Hebel und insbesondere die bildende Kunst das Ihrige im vollsten Maße mitgewirkt; Letztere unfehlbar schon dadurch, daß durch das tägliche Anschauen der schönen

plastischen Bildwerke, welche die Tempel und öffentlichen Plätze schmückten, mit der Entwickelung und Ausbildung des Sinnes für das Schöne der Menschengestalt, auch der organoplastische Bildungstrieb der Seele in gleicher Richtung sich in der eigenen Leibesbildung thätig erweisen mußte. Aber ebenso sehr und so mächtig hat die gleichzeitige Einwirkung der auf harmonische Ausbildung hinstrebenden Gymnastik hierzu beigetragen[1]); denn es ist dieses Resultat einer solchen Gymnastik eine nothwendige physiologische Folge. Ueberdies wird es auch als thatsächliche Folge in den Zeugnissen der Kultur- und Kunstgeschichte hervorgehoben. — Blos gewerbliche Arbeit, so wie überhaupt Thätigkeiten, welche schlechthin auf unmittelbare Lebensbedürfnisse: auf die Erlangung der Nahrung, der Bekleidung, des Obdachs 2c. gerichtet sind, erweisen sich alle mehr oder weniger als einseitige, d. h. als solche, welche nicht alle Organe des menschlichen Organismus, ja nicht einmal alle Leibesgliedmaßen ebenmäßig und der normalen Entwickelung gemäß beanspruchen und ausbilden[2]), wodurch dann ebenso sehr das äußere, wie das innere Gleichgewicht und Ebenmaß verloren geht und der menschliche Körper ebenso wenig in Beziehung auf sein gesammtes Wohlbefinden zur vollen Gesundheit, wie in Beziehung auf seine Erscheinung zur normalen Wohlgestalt gelangt. — So wenig wie jene Alltagsbeschäftigungen, ebenso wenig kann aber auch andererseits ein künstliches Ueben, welches auf eine maßlose und widersinnige Steigerung der Muskelkraft und Gliederfertigkeit hinausläuft, die erwähnten Resultate einer wahren Gymnastik herbeiführen. Schon Aristoteles sagt, daß ein solches Ueben das Wachsthum und die Gestaltung beschimpfe, und es bestätigt sich diese Bemer-

---

[1]) Verfasser, welcher bei seinem Aufenthalte in Stockholm das Glück hatte, den gleichzeitig dort anwesenden, sonst aber zu Rom arbeitenden, schwedischen Bildhauer Prof. Vogelberg persönlich kennen zu lernen, erhielt von diesem die volle Beistimmung zu obiger Ansicht. Auch bemerkte dieser Künstler beiläufig, daß die bei Nachgrabungen aufgefundenen, aus der antiken Zeit stammenden Skelette von Griechen, sich durch eine überaus symmetrische und schöne Gestalt und harmonische Maßverhältnisse auszeichneten, keineswegs durch eine besonders hervortretende Größe und Knochenstärke.

[2]) Vergl. Abschnitt II d. Bchs. §. 4 u. 6.

kung vollkommen, wenn man z. B. die Körpergestalten unserer Turner betrachtet, welche ihre körperliche Ausbildung vorzugsweis am Barren und Reck erhielten.

§. 20. Bevor wir unsere gegenwärtigen Betrachtungen schließen, ist noch Einiges über das Wachsthum des menschlichen Körpers zu sagen, indem dasselbe eben der Vorgang ist, durch welchen der Körper seine Größe und Gestalt erhält.

Das Wachsthum ist als Erscheinung ein nothwendiges Resultat der Entwickelung aller zu einem und demselben Organismus gehörigen Organe und dieses Organismus als eines Ganzen selbst aus dem Zustande der Unreife zu dem der Reife, und zeigt sich als Vorgang in einer Größenzunahme und Gestaltveränderung von innen nach außen. — Dieses von innen heraus Zunehmen und Gestalten gehört wesentlich zum Begriff des Wachsthums, indem ein blos äußerliches oder von außen her erfolgendes Zunehmen und Gestalten eines Körpers kein Wachsen ist. Das Wachsen ist eine Lebenserscheinung und kommt daher nur lebendigen Körpern, d. h. Organismen, zu.

Das Wachsen beruht auf dem Zeugungs- und organischen Bildungsprozeß und erfolgt den im Begriff eines jeden besondern Organismus liegenden Bestimmungen gemäß. — Von jenen beiden Prozessen ist schon in Abschnitt I d. Bchs. die Rede gewesen und gegenwärtig haben wir das Wachsthum nur seiner äußeren Erscheinung nach zu betrachten.

Da ist zunächst hervorzuheben, daß dieser Lebensvorgang für jeden besonderen und einzelnen Organismus oder Leib ein gewisses Ziel hat, sowohl rücksichtlich der Volumenzunahme schlechthin, als auch rücksichtlich der Größenverhältnisse der unterschiedenen Leibesglieder und der dadurch bedingten Gestalt. — Es stellt sich ein bestimmter Kulminationspunkt heraus, wo die Größenzunahme ein Maximum erreicht, das Wachsthum zu Ende ist und das Individuum „erwachsen" ist. Jenes Ziel und Maximum ist bei vielen Organismen nicht weit von dem Zeitpunkt ihres Wiederuntergangs entfernt, ja reicht wohl bis zu diesem selbst, wie bei Pflanzen und einigen niederen Thierklassen. Dieses lange Fortwachsen, z. B. bei Fischen, muß aber ganz

von der fortdauernden Zunahme der Krystalle unterschieden und nicht so verstanden werden, als ob etwa ein Karpfen nach u. nach die Größe eines Hayfisches erreichen könne. Es ist der Größe des Karpfens vielmehr ebenfalls, wie der jedes lebendigen Geschöpfs, seiner Natur oder seinem Begriffe nach ein bestimmtes Ziel gesetzt, nur daß er dieses Maximum erst gegen Ende seines Lebens erreicht, während dasselbe bei höheren Thierklassen und beim Menschen lange vor dem Lebensende erreicht wird.

Im Allgemeinen aber erfolgt das Wachsthum in der frühesten Periode des Lebens jedes besonderen Organismus am raschesten, vermindert sich verhältnißmäßig mehr und mehr, je näher es dem Kulminationspunkt kommt, hört dann gänzlich auf und der Körper verändert sich nur noch seiner Gestalt nach, ja seine Größe, und namentlich die Höhe, nimmt endlich sogar wieder etwas ab. — Nach Plinius soll der menschliche Körper im 3. Lebensjahre die Hälfte der Höhe haben, die derselbe am Ende des Wachsthums erreicht.

Jene Zunahme oder das Wachsen, welches wir jetzt ausschließlich in Rücksicht des menschlichen Körpers betrachten wollen, schreitet nicht in einer vollkommen stetigen Progression fort, selbst wenn man absieht von sichtlichen Hemmnissen und außergewöhnlichen Umständen; denn in jedem, namentlich auch dem gesundesten Kinde, bemerkt man in einer gewissen Zeitperiode mehr oder weniger auffallend ein viel rascheres Wachsthum, als in der unmittelbar vorangehenden und nachfolgenden, eine Erscheinung, ähnlich dem periodischen Schießen oder Aufschießen gewisser Pflanzenarten. Diese Schußperiode tritt nicht bei allen menschlichen Individuen in demselben Lebensjahre ein; bei manchen schon vor dem zehnten, bei andern im zwölften oder dreizehnten Jahre, ja bei vielen erst mit oder nach dem Eintritt der Pubertät, also erst gegen Ende des Wachsthums hin. Nicht selten ist dieses Aufschießen mit krankhaften Zuständen oder doch von einem gewissen Schwächezustand verbunden, was auch leicht erklärlich ist, indem die ungewöhnliche Regsamkeit der gestaltbildenden (plastischen) Thätigkeit die Lebenskraft vorwiegend für sich absorbirt.

Außer jenem, den Körper im Ganzen ergreifenden Aufschießen bemerkt man nicht selten die Stetigkeit des Wachsthums dadurch

modifizirt, daß gewisse Körperglieder oder Organe unverhältnißmäßig mehr als andere vom Wachsthum ergriffen werden, ja zuweilen sogar ein unsymmetrisches Wachsthum stattfindet, indem dieselben Körpergegenden nicht auf beiden Seiten des Körpers sich in gleichem Maße entwickeln. Beide Fälle, namentlich der Letztere, sind immer als abnorme zu betrachten und erheischen eine rechtzeitige Vorsorge, namentlich durch eine heilgymnastische Behandlung.

Bei dem menschlichen Körper fällt der Kulminationspunkt seines Wachsthums in die Höhe gewöhnlichst zwischen das 20. u. 22. Lebensjahr; als äußerste Zeitgrenze des Wachsthums ist durchschnittlich das 25. Jahr anzusehen; gewöhnlich aber ist beim männlichen Geschlecht vom 18. Jahre, beim weiblichen vom 15. oder 16. Jahre an, das Wachsthum in die Höhe sehr unerheblich und kaum bemerkbar. Andererseits sind einzelne Beispiele eines früher beendigten Wachsthums, in Verbindung mit anderen Andeutungen einer Frühreife, nicht sehr selten; dann aber treten gewöhnlich auch Mißverhältnisse ein, sei es in den Proportionen der Körperglieder oder in den organischen Beziehungen der inneren Systeme zueinander.

Die normale Höhe des erwachsenen menschlichen Körpers ist bei verschiedenen Stämmen des Menschengeschlechts verschieden; bei den unsrigen liegt sie zwischen 5 u. 6′ prß., und zwar nähert sich die mittlere Höhe bei Männern mehr der Länge von 6′, bei Frauen der von 5′, so daß etwa $\frac{1}{4}$′ Differenz zwischen der normalen Höhe unserer Männer und Frauen stattfindet. — G. Schadow nimmt $5\frac{1}{2}$′ als das normale Höhenmaß des männlichen Körpers an.

Außer der Verschiedenheit der Körperhöhe bei verschiedenen Stämmen, bemerkt man auch noch innerhalb desselben Stammes und Volkes nicht selten noch sehr auffällige Unterschiede in dem Höhenmaß, und solche Individuen, welche sich durch eine ganz außergewöhnliche Abweichung von dem Normalmaß auszeichnen, pflegt man Riesen und Zwerge zu nennen.

Die Behauptungen älterer Schriftsteller, daß es wirkliche Zwerg- und Riesen-Nationen gäbe, sind längst widerlegt und es ist jetzt von dergleichen nur noch in Märchen und Fabeln

die Rede. — Vergleichsweis giebt es allerdings Nationen, welche sich in Rücksicht der Körperhöhe durch auffallende Größe oder Kleine auszeichnen. — Die gewöhnliche Höhe von Zwergen liegt zwischen 30—40″. Die geringste beglaubigte Höhe, einer Zwergstatue aus früherer Zeit ist die eines 37jährigen Zwergs von 16″ Höhe. Der bekannte Zwerg des Königs Stanislaus von Polen (Bebé) hatte 33″; er war eines französischen Bauers Sohn und hatte bei der Geburt kaum 1¼ Pfd. gewogen. Im 6. Jahre war er 15″ hoch und wog 13. Pfund. Bis in dem 16. Jahr, wo er 29″ hoch war, blieb der Körper proportionirt; dann aber krümmte sich der Rücken, der Kopf senkte sich und die Nase vergrößerte sich ungewöhnlich; auch kränkelte er seitdem und starb im 23. Jahre. — In der neuesten Zeit ließ sich in vielen Städten Europas ein 21 Jahr alter und 26″ hoher, sehr wohl proportionirter und in seinen Bewegungen nicht ungraciöser Zwerg unter den Namen „Prinz Colibri“ sehen, und zwar in Berlin gleichzeitig und in Gesellschaft einer 23jährigen, nicht viel höheren Zwergin. In demselben Jahre war außerdem in Berlin eine 26½ Jahr alte weibliche Person von 38″ Höhe zu sehen, an welcher indessen der ganz unverhältnißmäßige Umfang des Rumpfes (42″) das eigentlich Merkwürdige war.

Als eine gegründete und bemerkenswerthe, wenn auch nicht ausnahmslose Thatsache steht die fest, daß die einzelnen Individuen von riesenhafter Größe vergleichsweis viel häufiger bei dem männlichen als beim weiblichen Geschlecht vorkommen. — Buffon führt von riesenhaft gewachsenen Menschen u. a. als Beispiele an: einen Trabanten am Hofe des Herzogs Friedrich v. Hannover; derselbe war 1676 in seinem 44. Lebensjahre und maß nach Angabe der ihm gesetzten Grabschrift 4 Ellen und 6″; einen Heiducken des Erzherzogs Ferdinand; ferner einen Mann, Namens Cajanus, der 1749 zu Harlem starb und der ungeachtet verwachsener Kniee, eine Höhe von 8′ 9″ amsterdamer Maß hatte; außerdem noch mehrere Männer von 7—8′; auch eine Frau von 7′ Rhl., die sich zu Amsterdam sehen ließ. Vor zwei Jahren ließ sich eine Frau von 7½′ Höhe sehen, welche Erscheinung um so merkwürdiger war, als die Frau eine Lappin war. — Haller, welcher gleichfalls mehrere beglaubigte Bei-

spiele anführt, sagt, daß 9′ Höhe nach Berner Maß, wohl das Höchste sei, was als vorkommend anzunehmen wäre.

Die Ursachen eines so übergewöhnlichen Wachsthums können wohl nicht anders als durch einen abnormen Bildungstrieb erklärt werden. Daß diese Art des Luxurirens der Natur eine Abnormität überhaupt sei, wird dadurch wohl noch bekräftigt, daß in den meisten Fällen von Riesengestalten das richtige Verhältniß der Leibesglieder und deren Bildung gestört ist, und daß die meisten Riesen wenige geistige Befähigung besitzen, einen matten Puls haben und selten alt werden.

Andere, ganz abnorme, Erscheinungen in der Gestaltbildung und dem Wachsthum (wie die Mißgeburten ꝛc.) mögen hier übergangen werden.

c. Von der Gestalt der äußerlich unterschiedenen Leibesglieder insbesondere.

Im Abschnitt I. d. Buches wurde bereits vom anatomischen und physiologischen Standpunkt aus, sowohl die innere Gliederung des Organismus in seine Systeme, als auch die äußere Eintheilung des menschlichen Körpers in seine Gliedmaßen dargelegt, und es muß hier auf das dort Gesagte zunächst verwiesen werden.

1. Der Kopf.

§. 21. Aus dem Begriff des beseelten Organismus folgt, daß jedes Glied, jedes Organ und System desselben auch seine psychische Bedeutung haben muß. Indem nun allerdings das Nervensystem und dessen Urnervenmasse (Hirn und Rückenmark) am unmittelbarsten die Offenbarung des psychischen Lebens bedingen, so kann doch hinwiederum das Leben dieser Nervengebilde, von denen und an denen die Strömungen der Innervation in unendlich mannigfaltiger Weise unausgesetzt kreisen, nur gedacht werden unter der Bedingung, daß sie innerhalb der relativstarren Hülle der Wirbelsäule und des Schädels gegen Störungen von außen geschützt sind. In welcher Beziehung also das Skelet seinerseits zum psychischen Leben steht, nämlich in einer isolirenden und conservativen, würde somit keiner weitern

Erörterung bedürfen; dagegen welche Beziehungen das psychische Leben seinerseits zu dem Skelet hat, wie sich die eigenthümlichen Richtungen in dem sich Darleben der Idee im Nervensystem durch eigenthümliche Richtung in der Entwickelung des Knochensystems darstellen oder symbolisiren, das verdient noch eine besondere Betrachtung, indem allein hierauf eine Physiognomik des Skelets und insbesondere des Schädels gegründet werden kann[1]).

Der Kopf, indem man ihn vom ästhetischen Standpunkt aus und als ein das psychische Leben symbolisirendes Glied auffaßt, ist fürs Erste seinem Baue nach, als Schädel zu betrachten. — Dem, was wir hierüber bereits oben unter Hinweisung auf schon früher Abgehandeltes gesagt haben, fügen wir hier noch Folgendes hinzu.

Es ist bekannt, daß auf Grund der vergleichenden Anatomie, freilich aber durch eine falsche Verknüpfung und Anwendung ihrer Ermittelungen, der menschliche Schädel als Beweis hat dienen sollen für die Behauptung, daß der Mensch selbst nur ein modifizirtes und zwar aus dem Affengeschlecht hervorgegangenes Thier sei. Die Ungereimtheit dieser, namentlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sich verbreitenden, aber auch jetzt noch nicht ganz aufgegebenen Ansicht darzuthun, ist hier nicht der Ort; wir können sie als eine von Grund aus unwissenschaftliche ganz bei Seite liegen lassen.

Eine gewisse figürliche Aehnlichkeit zwischen dem Menschenschädel und dem Affenschädel läßt sich gleichwohl aufweisen, und es ist für die physiognomische Bedeutung des Schädels nicht unwichtig, einen Vergleich zwischen beiden Schädeln anzustellen. Dies ist wiederholentlich geschehen und zwar auch behufs ästhetischer Zwecke für die bildende Kunst. — Das erste bemerkenswerthe Werk hierüber ist in letzterer Beziehung die noch jetzt geschätzte und auch von G. Schadow benutzte Schrift des holländischen Arztes Peter Camper[2]).

---

[1]) Carus, Physiologie.

[2]) „Ueber den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge des Menschen." Deutsche Uebersetzung. Berlin 1792.

Um einerseits die Aehnlichkeit, welche sich auf den ersten flüchtigen Blick zeigt, als dagegen andrerseits auch die Verschiedenheit, die sich bei einer gründlichen Betrachtung erweist, darzuthun, betrachtet P. Camper die zu vergleichenden Schädel sowohl im Profil, wie auch en face.

Von seinen Angaben erwähnen wir hier nur die von ihm zuerst ausgegangene Bestimmung des sog. Gesichtswinkels. Zieht man nämlich in der Profilgestalt vom Nasenboden a nach dem Gehörgang b eine gerade Linie; demnächst vom Zahnschluß c nach dem hervorragendsten Punkte der Stirne d eine andere gerade Linie, welche Jene in e schneidet, so bildet der nach dem Gesicht zu liegende Neigungswinkel beider Linien, nämlich Winkel bed den Gesichtswinkel. P. Camper hat nun an einer Menge von Thier- und Menschenschädeln diesen Winkel gemessen und so u. a. gefunden, daß derselbe bei dem Orang-Utang nicht 60° erreicht und an Hunden und allen andern vierfüßigen Thieren noch um Vieles kleiner ist. An dem Negerschädel hält der Winkel 70° oder etwas mehr. An dem Kalmuckenschädel 76°. — Bei den Europäischen Nationen ist er gewöhnlich nicht unter 80°, jedoch nur zuweilen größer als 80°. — Als bemerkenswerth hebt Camper noch hervor, daß an den Köpfen der antiken griechischen Statuen (namentlich der Götterbilder) der Winkel bis 90° und etwas darüber gefunden werde. — Jedenfalls wird aus einer Vergleichung verschieden gestalteter Schädel ersichtlich, daß der Kopf, bei übrigens guter Gestaltung, doch ein um so edleres und schöneres Profil zeigt, je mehr sich die Gesichtslinie cd gegen die Grundlinie ab als eine Senkrechte darstellt, der Gesichtswinkel sich also 90° nähert. — Ein merklich größerer Gesichtswinkel verunstaltet dagegen wieder die Schädelgestalt und kommt in der Wirklichkeit nur an Mißgeburten und am Hydrocephalus (Wasserkopf) vor.

Da die Entwickelung des Gehirns ganz wesentlich die psychische Kapacität des Individuums bedingt und die organische Gestaltbildung des Schädels ganz entschieden auch von der Gehirnentwickelung abhängt, so läßt sich im Großen und Allgemeinen auch von der Schädelgestalt die psychische Kapacität des Individuums relativ beurtheilen, und so liegt nun auch für die ästhetische An-

schauung in dem Schädelbau eine sehr bedeutsame Symbolik[1]). Die Phrenologie hat versucht diese Symbolik zu deuten, und ist sie hierbei viel zu sehr ins Kleinliche eingegangen und auf gar manche Irrwege gerathen, so hat sie doch auch Lehren aufgestellt und Thatsachen nachgewiesen, die sich sowohl für das praktische Leben, wie für die Kunst und die Aesthetik verwerthen lassen. — Eine leicht verständliche und recht sinnvolle Behandlung des Gegenstandes hat uns C. G. Carus in seiner neuesten Schrift: „Symbolik der menschlichen Gestalt" — dargeboten, eine Schrift, die wir hiermit dem angehenden Gymnasten empfehlen.

§. 22. Am Kopf haben wir aber Zweitens noch das Gesicht oder Antlitz, (die Physiognomie im engern Sinne des Worts) zu betrachten, welches in seinen verschiedenen, und zwar ebensowohl habituellen festen, als auch variabeln Formen und Zügen so überaus bedeutsam ist für die Physiognomik, sowie für die Mimik, die bildende Kunst und für die ästhetische Auffassung der menschlichen Erscheinung überhaupt.

Daß die Form des Gesichts im Allgemeinen und die Hauptzüge des Antlitzes durch die Gestalt des Schädels zunächst bedingt sind, liegt klar vor Augen. Aber die Weichtheile, welche den Gesichtstheil des Schädels (incl. des Unterkiefers) bekleiden, sind ihrer Bestimmung und anatomischen Beschaffenheit gemäß doch einer

---

[1]) „Die physiologischen Ermittelungen haben erwiesen, daß das hintere Gehirn auf die sinnliche Selbstempfindung (das sog. sinnliche Gemeingefühl) und auf die Funktionen des Geschlechts- (Sexual-) Systems sich bezieht, und daß durch dasselbe die sog. willkürlichen Bewegungen coordinirt und regulirt werden. Durch die Beziehung des verlängerten Marks und des hintern Hirns zu den erwähnten Erweisungen des sinnlichen Seelenlebens und durch seine Unterordnung unter das vordere Gehirn, mit welchem es verbunden ist, wird die Herrschaft des Geistes über jene Verhaltungsweisen ermöglicht, indem das vordere Gehirn das Organ seines intelligenten freien Lebens ist. Deshalb zeigen auch die niedrigsten Kopfthiere im Vergleich zu höhern, und die Menschenklassen, in welchen die Sinnlichkeit am mächtigsten ist, das verhältnißmäßig größte hintere Gehirn und ein stärker heraustretendes Hinterhaupt, während die intelligentesten Nationen durch das entwickeltste vollkommenste Vorderhaupt sich auszeichnen." (Ph. Fischer a. a. O.)

so unendlich mannigfaltigen habituellen Bildung und Gestaltung fähig, daß selbst bei den allerähnlichsten Schädelformen gleichwohl noch die contrastirendste Verschiedenheit in der Gesichtsbildung oder Physiognomie hervortreten kann.

Die Schönheit des Gesichts kann einmal aufgefaßt werden als bloße Ebenmäßigkeit, insofern sie nämlich nur auf den räumlichen Proportionen der Gesichtstheile, auf Symmetrie und Regelmäßigkeit beruht; Zweitens aber auch als ausdrucksvolle Schönheit, indem sie als das Gepräge oder als Abspiegelung einer schönen und charaktervollen Seele erscheint. Diese letztere Schönheit, die erstere nicht ausschließend, steht höher als diese.

In Betreff der blos ebenmäßigen Gesichtsbildung kann zunächst wieder die Profilgestaltung betrachtet werden, zu welcher hauptsächlich die Schädelgestalt die Grundlage abgiebt und z. B. das gegenseitige Verhältniß des obern (Stirn-), mittlern (Nasen-) und untern (Mund-) Theils bestimmt; indessen veranlassen doch auch hierin die Weichtheile (Knorpel, Muskeln, Haut, Fett 2c.) merkliche Modulationen.

Nach P. Camper u. A. ergiebt sich ein ebenmäßig schönes Profil, wenn man die ganze Kopfhöhe (vom Scheitel bis zum Kinn) in vier gleiche Theile theilt, den obersten als Scheiteltheil (gewöhnlich ganz vom Haar bedeckt), den zweiten als Stirntheil, den dritten als Nasentheil und den vierten als Mundtheil annimmt und dabei der Gesichtslinie nach §. 22 eine der Senkrechten nahe kommende Stellung giebt. — Am entscheidensten für das Charakteristische der Profilgestalt ist außer der Stirnbildung demnächst die Nasengestalt, und die Lippen- und Kinnbildung. In den eben erwähnten Gesichtstheilen prägt sich vorzugsweis die Individualität und Nationalität aus. In Rücksicht der Letztern, so ist es bekannt, daß z. B. beim sog. griechischen Profil der Nasenrücken in gerader Linie und nur mäßig vorragend sich herabzieht und Lippen und Kinn die abwärts verlängerte Gesichtslinie berühren; das römische Profil unterscheidet sich davon durch die sog. Adlernase; in starkem Contrast dagegen steht zum griechischen Profil das des Negergesichts mit seiner kurzen, aber stark eingebogenen, unten aufgestutzten, wulstigen Nase, mit seinen starken, weit über die Gesichtslinie

hervortretenden Lippen und seiner beträchtlich hinter die Gesichtslinie sich zurückziehende Kinnlinie. Auf andere Weise contrastirt das jüdische Profil, indem, abgesehen von der an selbigem oft vorkommenden zu großen Länge der Nase, die Nasenwand und Nasenspitze sich bis unter den Nasenboden herabziehen, die Oberlippe eingezogen erscheint und das Kinn scharf hervortritt. — Bemerkenswerth ist noch, daß das Kinn dem menschlichen Kopfe allein eigenthümlich ist, und dieser charakteristische Theil des Gesichts von den griechischen Künstlern mit besonderer Sorgfalt dargestellt wurde. Je mehr sich das Kinn schräg zurückzieht und so gleichsam verschwindet, um so thierähnlicher wird dadurch die Physiognomie, womit aber keineswegs gesagt ist, daß ein merklich vorschießendes Kinn die Physiognomie verschönere oder veredle.

En face wird die Gesichtsform natürlich auch wieder zunächst durch den Schädelbau, namentlich durch das Verhältniß der Breite zur Höhe des Kopfs, sowie durch das Breitenverhältniß des eigentlichen Schädels zu dessen Unterkiefer bestimmt. Gleichwohl bewirken auch hier die Weichtheile, besonders die Wangen in ihrer größern oder geringern Fülle sehr beträchtliche Modulationen, und so erscheint das Gesicht als rundes, volles, als ovales, eckiges, breites, schmales, gedrücktes, langes u. s. w. Bei Kindern ist die runde Form vorherrschend. Bei Erwachsenen gilt als ein ebenmäßig schönes das ovale Gesicht, dessen Querdurchmesser nicht auffallend kleiner als der Höhendurchmesser ist. Hierbei fällt nach P. Camper die Umrißlinie der vom Haar bedeckten Schädelwölbung nach oben um $^1/_4$ der Kopffläche über die Umrißlinie des Gesichtsovals hinaus.

Was nun aber weiter die ausdrucksvolle Schönheit betrifft, die wie gesagt, als Schönheit natürlich auch in schönen räumlichen Verhältnissen sich darstellen muß, so ist rücksichtlich ihrer zuvörderst auf die antiken Meisterwerke der griechischen Bildner zu verweisen.

„Hier thront Zeus in freundlicher Majestät, Vater der Götter und Menschen. Sehet sein Haupt, eine Form, die ihr an keinem Sterblichem sahet. Vorgerückt ist der Schädel, daß er diese Stirn und unter der Stirn dieses ernst-ruhige Antlitz bilde. Solche Form ist ein Ideal! Der Geist, der dieses Haupt

belebt, bewegt auch die Locke seines Haars, er erfüllt die göttliche Brust und den Bau des Körpers. Als das Bild des Olympiers vollendet war, bat Phidias den Gott um ein Zeichen des Wohlgefallens an seinem Werke; ein Blitzstrahl fuhr vor ihm nieder. — Ward dies Gedankengebilde als eine „Mittelidee" aus tausend Gestalten hervorgegriffen, da physiologisch dem Künstler keine Menschengestalt dies Gebilde geben konnte? — Das Winken des Haupts, das Bewegen der Locke bei Homer gab es ihm, Verstand dem Verstande, Geist dem Geiste. Lange mußte die Kunst geübt sein und tiefe Studien gemacht haben, ehe sie ihren Ideen die höchste Idee, das Ideal der Majestät und Würde als ein Diadem aufsetzte. — Neben Zeus steht dies kolossale Haupt der Juno. Wagte die Hand des Künstlers nicht, ihm das ganze Gebilde der Himmelskönigin beizufügen? Poliklet bildete sie nach Homer. Wer sahe auf Erden eine solche Gestalt, nicht etwa dem Maß, sondern dem Geiste nach, der dieses Haupt-Gebilde belebt? — Dort Pallas, die Tochter Zeus, aus seinem Haupte geboren. Phidias bildete sie. Dort noch Phöbus und Artemis, Zeus Kinder, Jener des Phidias, Diese des Praxiteles Gebild, und weiter Bacchus und Aphrodite, Eros, Hermes u. s. w. . . . Daß alle diese Ideale nicht durch „Addiren und Dividiren der Höhe und Dicke, nicht durch Zusammenwerfen der Gestalten auf den illuminirtesten Fleck als durch eine Normalidee" herausgebracht sind, lehrt ihr Anblick. Als eine Götterfamilie stehen sie da, jeder nach seinem Charakter und Lebensalter, wie durch Einen Gedanken in allen seinen Formen gebildet"[1]).

„Wenn jede Kunst das vollkommenste ihrer Art sucht, so mußte diejenige Kunst, welche Organisationen leibhaftig bildet, sich an die vollkommenste Organisation, an die Menschengestalt vorzüglich halten, und in dieser das Vollkommenste, die reine Idee der Menschheit suchen und bilden, und diese spricht sich vor Allem aus in des Menschen aufgerichteter Gestalt und in seinem Antlitz und was das Antlitz bildet: Stirn und Schä-

---

[1]) Daß jene Ideale nicht durch Addiren und Dividiren, nicht durch ein Zusammenwerfen der Gestalten herausgebracht seien, diese Ansicht widerspricht keineswegs dem oben in §. 15—18 Dargelegten. Es wurde ja auch dort schon bemerkt, daß man durch ein solches Addiren und Dividiren eben nur zu den arithmetischen Mittelmaßen und zur Mittelmäßigkeit gelange, nicht zu der Idealform; auch durch ein gedankenloses Auslesen und Zusammenstellen vorgefundener Formen kommt allerdings die Idealform nicht heraus, ja überhaupt nicht durch ein blos äußerliches Erfassen der räumlichen Verhältnisse. (Vergl. noch §. 27.)

del. Wie aus Zeus Haupt die verstandesreiche Jungfrau hervorging: so war mit der Stirn und dem Oberhaupte des Gottes das sog. Ideal der griechischen Kunst gegeben. — Der Mensch allein trägt sein Haupt aufrecht, daher hat er ein Antlitz. Bei allen zur Erde gestreckten Thieren ist der Kopf nur das Ende des horizontalen Körpers. Stirn und Oberhaupt sind zurückgeschoben und bei mehreren Gattungen ganz verschwindend. Der Mensch allein hat ein Haupt. Aus dem Oberhaupt, wie aus einem vom Himmel entsprossenen Keime, entsprang durchs ganze Gebilde eine höhere Harmonie der Glieder. Unter der heitern, vorgesenkten Stirn trat die Gegend über den Augenbrauen, welche den Griechen der Sitz der denkenden Seele war, in ihr bedeutendes Licht. Die Augenhöhle wölbte sich erhabener; in ihr leuchtete ein volles ruhiges Auge, und sanft floß die Wange nieder. Unter der Gedankengegend der Stirn theilte die Nase das Antlitz, nicht hinausstrebend, aber scharf, und unter ihr ward der Mund lieblich gebildet. — Ein solches Haupt und Antlitz gebot dem ganzen Bau der Glieder. Hals, Nacken, Schultern, Arme, vorzüglich die erhabene oder die sanfte Brust mußten der Bedeutung des Antlitzes würdig sein. Nüchtern trat der Unterleib zurück und beschränkte sich zwischen Hüften, die das obere Verhältniß des Gesichts zu den Füßen hinabführten. Diese Harmonie war nicht etwa blos eine Zahlenproportion von Länge und Breite: sie war ein im Geist empfangenes untheilbares Ganzes, das sich mit jedem Gott, mit jeder Göttin, nach Alter und Charakter modifizirte, sich mithin in jeder Gestalt eigene Verhältnisse schuf, alle entsprossen aus der Wurzel der Menschheit, dem Haupt, nach des Bildes Bedeutung. Größe, Stellung, Anstand sind hiernach wie nach einem reinen Accorde dieser oder jener Tonart den Gebilden zugemessen, zugewogen."

So Herder in seiner „Kalligone." In der That, jeder bildende Künstler und so auch der Gymnast ist immer und immer wieder auf das griechische Ideal der Menschengestalt insbesondere auch des Hauptes und Antlitzes hinzuverweisen. Zwar vernimmt man bisweilen den Einwand: eine solche Gestaltung sei eben nur den Griechen als die eigentlich schöne vorgekommen; Chinesen, Juden, Aegypter dagegen hielten ganz andere, ja entgegengesetzte Bildungen für ebenso schön oder für schöner noch, so daß, Instanz gegen Instanz genommen, das griechische Profil darum noch nicht als der Typus der echten Schönheit erwiesen sei; vielmehr wäre die Vorstellung von der schönsten Ge-

stalt etwas rein Subjektives oder allenfalls Nationelles. Dies ist jedoch ein seichtes Geschwätz. Das griechische Profil darf nicht als eine nur äußerliche und zufällige Form angesehen werden, sondern kommt dem Ideal der Schönheit an und für sich zu[1]. — Schon Winkelmann (in s. Wrk. Bd. I.) weist jene Instanz gegen die griechische Schönheit gebührendermaßen zurück und zeigt, wodurch die Griechen die Gesetzgeber des reinen Kunstgeschmacks geworden sind: durch glückliche Vereinigung der äußeren Umstände für eine normale Entwickelung des Menschen, durch äußerste Sorgfalt in der Bildung desselben und durch häufige Beobachtung des unverhüllt erscheinenden menschlichen Leibes bei den gymnastischen Uebungen. — „Daß unter morgenländischer Verhüllung weder an Maß noch Gestalt der Glieder, sie gewiß und richtig zu bilden, gedacht werden konnte, ist durch sich klar; die Hülle mußte abgeworfen werden und der Körper, wie er ist, sich zeigen. Das griechische Klima, die griechischen Sitten und Uebungen, vorzüglich die ganze Denkweise der Griechen begünstigten diese Enthüllung, und so trat das schöne Menschengebilde ans Licht, das in sich selbst ganz Maß und Gestalt ist"[2].

So unbestreitbar nun aber das Schönheitsideal der Griechen nicht ein blos subjektives und nicht blos nationelles ist, sondern ein allgemeines, und so unübertroffen ihre Bildwerke noch dastehen, so sind sie doch nicht unübertreffbar, und zwar ist es insbesondere eben die Kopf- und Gesichtsbildung, in welcher diese Bildwerke der Idee der menschlichen Schönheit, als der höchsten darstellbaren, noch nicht völlig Genüge leisten. Der griechische Geist hatte sich noch nicht zur Idee der Person, zur Persönlichkeit, erhoben, und es fehlt daher seinen Kunstgebilden auch der tiefere, namentlich in der Kopfbildung und dem Antlitz sich concentrirende Ausdruck eines persönlichen Wesens. Es fehlt im Haupt und Antlitz noch das Durchdrungensein (die Personation) der Form und des Wesens; die Aeußerlichkeit darin ist mehr das, worein sich das Wesen hüllt, als worin es sich manifestirt, mehr das, wovon es sich entäußert, als worin es

---

[1]) Hegels Aesthetik.

[2]) Herder, Kalligone.

sich äußert. „Der Mensch der Griechen ist der erste Adam, der noch eines zweiten harret zu seiner Erlösung. Es bedarf dazu einer noch viel höhern sittlichen Entwickelung als der griechischen, einer tiefern, lebendigern Versöhnung des Schönen und Guten, als in der griechischen Kunst. Es würde die Darstellung der menschlichen Aeußerlichkeit sein, nicht mehr, wie sie sich an die Erscheinung entäußert, sondern sich in derselben vollständig äußert: die Erhebung abstrakter Bestimmtheit zu absoluter Selbstbestimmung, die Fortbildung der allgemeinen Individualität zur concretesten Persönlichkeit [1])."

Es ist hier ganz am Ort, noch einmal auf jenen Gebrauch der Griechen in einem anderen Kunstgebiete zurückzukommen, von dem wir früher (§. 9 u. 12) sprachen, auf den Gebrauch der Kopfmaske in der dramatischen Darstellung oder mimischen Kunst. Denn dieser Gebrauch dient mit dazu, den eben hervorgehobenen Mangel in der Kopf- und Gesichtsbildung der griechischen Bildwerke zu erklären und bestätigt die oben angeführte Begründung dieses Mangels. Man hat jenen Gebrauch auf mancherlei Weise zu beschönigen und zu rechtfertigen versucht. Gerechtfertigt ist er auch in Beziehung auf die griechische Kunst, nicht aber in der Kunst überhaupt. Die Griechen haben jenen Mangel gar nicht erkannt; sie haben nicht vermißt, was sie durch den Gebrauch der Kopfmaske in der Mimik entbehrten. — „Ich weiß sehr wohl, daß die ganze Einrichtung ihres Theaterwesens den Maskenkopf nothwendig machte und daß diese Einrichtung bedingt war durch ihr Volksleben; aber man glaube doch ja nicht, sie hätten den Mangel jener feineren Mimik nicht gefühlt, weil sie nie die Erscheinung derselben auf der Bühne gesehen hatten und also an ihren Maskenkopf gewöhnt waren. Die Gewohnheit kann ein ursprüngliches Leben wohl eine Zeitlang hemmen und fesseln, aber sie kann es nie ganz unterdrücken. Wäre also nicht in dem Prinzip ihres gesammten Kunstlebens etwas gewesen, das schon innerlich das Entstehen des Gefühls für den Mangel jener feineren

[1]) Mehring, Ideen zu einer wissenschaftlichen Begründung der Physiognomik. 1840.

Mimik gleichsam vernichtete oder vielmehr gar nicht zuließ, so würde es sich gewiß im Verlaufe der Zeit geregt haben, zum Ausbruch gekommen und mächtig genug gewesen sein, das ganze Theaterwesen der Alten umzugestalten[1])." — Ob die plastische Kunst, die Sculptur, überhaupt im Stande sei, die menschliche Erscheinung jenem höheren Prinzip gemäß in ihrer vollen Idealität darzustellen, daß mag immerhin fraglich bleiben; genug, der griechische Geist hatte ein solches Ideal noch nicht erfaßt und hat es daher auch weder in der Sculptur, noch in der mimischen Kunst zur Darstellung gebracht.

2. Die Hand.

§. 23. Sowohl nach einer ziemlich verbreiteten Ausdrucksweise im gemeinen Leben, als auch von Seiten der Naturforscher, pflegt man sehr oft, der ursprünglichen und wahren Bedeutung des Worts entgegen, nicht blos dem Menschen, sondern auch dem Affen „Hände" zuzuschreiben. So findet man in den Systemen der Zoologie (Thierkunde), bei welchen das Eintheilungsprinzip in den Extremitäten gesucht wird, in der Klassifikation der Wirbelthiere u. a. die zwei Klassen: Bimana (Zweihänder) und Quadrumana (Vierhänder) unterschieden, wobei nun unter der erstern Klasse jener Thiere der Mensch, unter der andern der Affe begriffen wird. Dies ist das begriffsloseste Begreifen, das man sich denken kann! — Will man den Menschen seiner leiblichen Erscheinung nach, namentlich der äußerlichen Gestalt und Gliederung nach als zweihändiges Geschöpf oder als Zweihänder bezeichnen, so wäre an sich dagegen nichts einzuwenden; nur wäre es dann inkonsequent, den Affen als Vierhänder anzuführen, da dieses Geschöpf nicht vier Hände, sondern vier Pfoten hat und sonach als Vierpfoter anzuführen wäre.

Soll die Hand als ein wesentliches Unterscheidungszeichen des Menschen gelten, so darf sie freilich nicht nach der abstrakten Betrachtungsweise der meisten Naturforscher und Anatomen lediglich nur nach dem Bau und der Einrichtung ihrer Knochen

---

[1]) Trahndorff Aesthetik. Berlin 1827. — Vergl. hiermit noch die oben §. 5. angeführte Schrift von D. E. Grüneisen.

und den dieselben verbindenden Knorpeln und Ligamenten betrachtet werden, sondern sie muß ihrer Totalität nach und in ihrem inneren und äußeren Zusammenhang mit dem Leibe und in ihrer Bedeutung als Organ der selbstbewußten menschlichen Seele aufgefaßt werden.

Schon griechische Naturforscher und Philosophen haben die hohe Bedeutung der Hand als Glied des menschlichen Leibes hervorgehoben. So nennt sie Aristoteles das Organ aller Organe, und der berühmte Arzt Galenus sagt: „besäße der Mensch in seinen Leibesgliedern die natürlichen Waffen des unvernünftigen Thiers, so würde er nicht des Künstlers Meißel führen können, noch sich Schützen mit dem Harnisch, noch die Lanze und das Schwert schmieden, nicht den Zaum erfunden haben, womit er sich das Pferd unterthänig macht. Er würde nicht des Friedens Künste pflegen können, nicht die Leier und die Flöte fertigen, nicht sich Häuser und Altäre bauen, auch nicht durch die Schriftkunst sich bekannt machen können mit der Wissenschaft, und nicht Umgang pflegen bald mit Platon, bald mit Aristoteles oder Hippokrates." Anaxagoras ging sogar so weit, daß er die Verständigkeit des Menschen von den Händen ableitete, gegen welche einseitige Ansicht Galenus allerdings mit größerem Rechte bemerkte, daß der Mensch nicht, weil er Hände besäße, verständig sei, sondern daß er, um von seinem Verstande Gebrauch machen zu können, Hände haben müsse. Und Hegel sagt: „die Hand ist es nächst dem Organ der Sprache am meisten, wodurch der Mensch als solcher sich zur Erscheinung und Wirklichkeit bringt."

In der That, wenn man einmal die Unterscheidung des Menschen von den übrigen Geschöpfen und zunächst von den Thieren der höheren Ordnungen, auf bestimmte einzelne Organe oder Glieder zurückführen will, so bieten nächst den Sprachorganen und dem Kopfe noch insbesondere die Hände das vorzüglich Charakteristische des Menschen dar, weil sich der Mensch als solcher, oder wie er seinem inneren Wesen nach wirklich ist und sein kann, am entschiedensten durch die Sprache, durch die Mienen und durch die Manipulationen seiner Hände „manifestirt."

Die handähnlichen Gliedmaßen gewisser Thiere sind gleich-

sam nur Versuche der Natur, die Hand zu bilden. Von den Floßen an schon beginnen diese Versuche und es steigt deren Ausbildung mit jeder Ordnungsreihe der Thierwelt, ohne jedoch die Bildung der Hand zu erreichen, welche eben erst in dem Organismus des Menschen nach Form und Wesen als solche erscheint[1]).

Es ist hier ganz am Orte, den Gymnasten auf eine Schrift desselben Autors aufmerksam zu machen, von dessen Proportionstheorie wir oben (§. 19.) die Grundzüge mittheilten[2]). — Im Eingange der Schrift sagt Carus:

„In der Gestalt und der gesammten äußeren Erscheinung des Menschen ist eine Zeichenschrift, eine Symbolik gegeben, an deren Entzifferung sich unbewußt schon das Kind und der Wilde versuchen, und mit deren vollkommenen Auslegung auch der Erwachsene und Gebildete, ja der Weise, nie ganz fertig werden. Wir urtheilen oft, ohne daran zu denken, nach Natur, Gesichtsbildung und Gliederung über einen uns noch unbekannten Menschen. Natürlich finden wir dabei bald, daß in einigen Gebilden bestimmter und mehr leserlich, in anderen dunkeler und schwerer zu verstehen, die Eigenthümlichkeit des Innern sich verräth. — Das Haupt des Menschen, in welchem sich sein ganzer übriger Bau wiederholt, und von dem man sagen kann, daß in ihm sich der ganze Mensch concentrirt, wie im Menschen selbst als Mikrokosmus die ganze uns bekannte Schöpfung sich gleichsam vergeistigt wieder abbildet, im Haupte, sage ich, tritt diese Symbolik jeden-

[1]) Man sollte am allerwenigsten in der deutschen Terminologie den Ausdruck „Vierhänder" zur Bezeichnung des Affengeschlechts brauchen; weil die deutsche Sprache reich genug an Namen ist, welche die charakteristisch verschiedenen Extremitätsglieder bezeichnen. — Der allgemeine Gegensatz ist hierbei Hand und Fuß; aber dieser Gegensatz oder Unterschied tritt einzig und allein an dem menschlichen Leibe hervor, denn nur das menschliche obere Extremitätsglied ist zum Handeln bestimmt und hat die hierzu geeignete Organisation. Die Affen handeln nicht und haben darum auch kein dazu bestimmtes Leibesglied. Am passendsten dürfte für die Extremitätsglieder der Affen die Bezeichnung Pfote sein. Ist man doch ganz konsequent in dem Gebrauch des Ausdrucks „Mund," den man mit Recht nur vom Menschen gebraucht, im Unterschied gegen Maul, Schnauze, Rachen u. s. w. obgleich doch auch der Analogien genug zwischen Jenem und Diesen vorhanden sind.

[2]) C. G. Carus, über Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand. Stuttgart 1846.

falls am deutlichsten hervor. — Es ist jedoch wohl auch noch keinem aufmerksamen Beobachter des Menschen entgangen, daß unter denjenigen Gebilden der Menschengestalt, welche von tieferer Bedeutung für sein inneres Wesen genannt werden können, nächst dem Kopfbau und den Zügen des menschlichen Antlitzes, obenanstehe: die menschliche Hand."

„Je schärfer treffliche Künstler individualisirt haben in ihren Darstellungen, desto mehr haben sie die Verschiedenheit der Hände herausgehoben, und wer irgend Gelegenheit gehabt hat, das außerordentliche Werk Ticians — den „Christus mit dem Zinsgroschen" — zu betrachten, dem darf nicht entgangen sein die tiefsinnige Charakteristik, welche ein solcher Künstler in dem Gegensatze der Hände des Christus und des Zöllners aussprechen konnte. — Ebenso ist es feineren Menschen nicht entgangen, wie bestimmt die edlere oder unedlere Race in den Händen sich ausspricht, und gleicherweise haben Dichter und Gelehrte aller Zeiten hier und da einzelne Momente der Bedeutung der menschlichen Hand hervorgehoben. Wie es aber ging bei der Betrachtung des Kopfbaues und der Symbolik des Schädels, daß man lange eine Ahnung hatte von der tieferen Bedeutsamkeit seiner Formen, ja daß man in der Gall'schen Schädellehre sogar einen Wust unhaltbarer s. g. Organe fast abergläubisch eine Zeit lang verehrte, bevor es gelang, eine rationelle Kranioskopie zu finden: so ist auch die Lehre von der Bedeutung der verschiedenen Bildungen an der Hand, nachdem man die Verkehrtheit der Chiromantie bei Seite gelegt hatte, in ihrer wissenschaftlichen Beziehung bisher ein noch fast unbebautes Feld geblieben."

Nachdem Carus hierauf den Franzosen d'Arpentigny als einen Vorarbeiter für eine wissenschaftliche Chirognomie bezeichnet hat und einige allgemeine Bemerkungen aus der vergleichenden Anatomie hat folgen lassen, fährt er fort:

„Werfen wir nun einen Blick auf die Verschiedenheit der Handformen in den verschiedenen menschlichen Organismen, so treten folglich vier Gattungen von Mannigfaltigkeiten der Hand aufs deutlichste hervor. Zuerst ist nämlich sehr mannigfaltig verschieden die Hand des Menschen nach den verschiedenen Altersstufen, sodann nach dem Geschlecht, ferner nach den Stämmen der Menschheit und endlich nach den verschiedenen Anlagen, Charakteren oder kurz: Persönlichkeiten." —

„Was die Altersstufen betrifft, so ist hier die Verschiedenheit der Handformen außerordentlich groß. Die früheste Andeutung oder erste Spur dieser Gliedmaße in dem ganz kleinen

menschlichen Embryo ist nur die eines Körperchens, welches bedeutungsvoll noch mehr die Gestalt einer Kieme hat und die Form der Floße wiederholt, also noch gar keine Finger zeigt. Allmälig keimen dann die Finger heraus; aber die Handfläche waltet noch sehr vor. Auch im neugeborenen Kinde ist die Weichheit, vorherrschende Breite und Dicke der Handfläche bei noch kurzen Fingern charakteristisch. Wie sehr endlich auch noch die Hand des Jünglings von der des Mannes und Greises abweicht, darf als bekannt vorausgesetzt werden."

Wir übergehen hier, was Carus in Betreff der Verschiedenheit der Handformen bei den verschiedenen Menschenstämmen und über die Unterschiede der männlichen und weiblichen Hand sagt. Endlich auch die Verschiedenheit der Charaktere oder Persönlichkeiten hindeutenden Handformen betrachtend, wird von dem Genannten zunächst im Allgemeinen bemerkt:

Es muß hierbei vor allen Dingen die eigene physiologische Bestimmung dieses Organs in Betracht kommen. Es hat aber die Hand einmal die Bestimmung: Sinnesorgan, feinstes Organ des Fühlsinns (Tastsinns) und zweitens: feinstes und geschicktestes Bewegungs- (Ergreifungs- und Kunst-) Organ zu sein. Jenachdem nun entweder in zarter und feiner Gliederung, nur mäßiger Größe, großer Weichheit, geringem Auftreten des Knochenbaues und wenig vorragender Gelenkbildung die Bedeutung als Sinnesorgan vorwiegt, oder jenachdem in starker Muskulatur und Sehnenbildung, kräftig entwickelten Skelet und ansehnlicher Größe, die Hand zum gewaltigen Ergreifungsorgan wird, läßt sich mit Bestimmtheit im ersten Falle auf eine feinere, zu Phantasie, Kunst und Scharfsinn geneigte, aber vielleicht schwächere Seele; im andern Falle auf eine mehr der gewaltsamen Wirkung auf die Außenwelt zugewendete und oft stärkere Seele schließen. — Hiernach würde die Hand im ersten Falle das Prädikat der sensibeln, im anderen das der motorischen zu erhalten haben. Eine dritte und eigentlich höchste Handbildung würde dann die sein, welche jene beiden Bestimmungen der Hand im feinsten Gleichgewichte und zum freiesten Gebrauche des Geistes am vollkommensten erfüllt; wenn sie in zarten, conisch gezogenen, fein beweglichen Fingern und nur mäßig großer, feiner Handfläche, Empfindung und Bewe-

gung in gleicher Vollkommenheit vereinigt. Man würde diese Form ganz passend nach d'Arpendigny die seelische Hand zu nennen haben. — Erkennt man nun diese Form als die höchste, so wird jedenfalls im Gegensatz zu ihr auch eine vierte Form, als die niedrigste noch anzunehmen sein; nämlich die Form, wo die Hand in ihrem eigentlichen Typus noch am wenigsten entwickelt ist, wo sie noch an die embryonische Hand erinnert, die Form, wo die Handfläche noch vorherrscht und eine nur unvollkommene Entwickelung kurzer, unbeholfener Finger gegeben ist; und eine solche Form, die sich bei roheren und unentwickelteren Eigenthümlichkeiten der Seele findet, darf man füglich die elementare Form nennen.

„So erhielten wir also", sagt Carus, „vier physiologisch deutlich begründete Formen der Hand. Natürlich wird die größere Menge einzelner wirklicher Handformen sich als zwischen diesen vier Grundformen liegend erweisen, durch welche vier Formen gleichsam nur die vier Weltgegenden angedeutet sein sollen, nach denen hin die Bildung eines so wichtigen Organs streben kann."

Wir müssen uns hier mit diesen fragmentarischen Mittheilungen aus der erwähnten interessanten Schrift begnügen; sie deuten auch schon hinreichend die Grundzüge einer Aesthetik der Handformen an. — Zu bemerken wäre nur noch, daß die Hand recht eigentlich das Hauptglied der ganzen obern Extremität ist, und daß die beiden Armglieder als Hülfs- oder Ergänzungsorgane der Hand anzusehen sind; weshalb denn auch die Stammbedeutung des griechischen Namens χεὶρ (Hand) mit Recht zunächst die ganze Extremität bezeichnet. Die Arme sind gleichsam nur die Stiele der Hand oder des wesentlichen Theils des Werkzeugs. — In Betreff nun der ganzen obern Extremität, so sind über die Längen-Proportionen derselben schon oben in der Proportionslehre die erforderlichen Angaben erfolgt. Was die Gestalt der Arme im Uebrigen betrifft, so hängt sie zu sehr von der bei den einzelnen Individuen verschiedenen Entwickelung der Muskulatur und Fettbildung ab, als daß sich etwas Bestimmtes darüber sagen ließe. Im Allgemeinen findet man an den antiken Statuen starke Arme. In der Formation der Achseln gilt die

vom Hals in leichter Schwingung hinabsteigende und sanft gerundete bei dem weiblichen Geschlecht durchgehends als die schöne Form; während bei dem Manne eine kräftige und sichtbar artikulirte, jedoch nicht bis zur Eckigkeit heraustretende Achsel als schön gilt. Eine globige Schulter, wie man sie z. B. bei Barren-Turnern, Schmieden, Holzhackern 2c antrifft, entspricht der Idealform nicht.

3. Der Fuß.

§. 24. Um den menschlichen Fuß seiner ganzen Bedeutung nach vollständig aufzufassen, muß er in Verbindung mit den ihm zugehörigen Schenkelgliedern in Betracht gezogen werden. Uebrigens bezeichnet ja auch der Sprachgebrauch mit dem Ausdruck „Füße“ sehr oft die ganze untere Extremität.

Ueber den menschlichen Fuß, in eben erwähntem Sinne aufgefaßt, besitzen wir eine ganz interessante Abhandlung eines neuen und renommirten Naturforschers, nämlich von Burmeister[1]). — So sehr nun diese Abhandlung auch dem Gymnasten zur Durchlesung zu empfehlen ist, so darf doch nicht unterlassen werden, ihn auf die Unangemessenheit aufmerksam zu machen, mit welcher der genannte Autor den Gegenstand im Ganzen behandelt, indem er nämlich laut der Ueberschrift seiner Abhandlung, den menschlichen Fuß als den „Charakter der Menschheit“ hinstellt. In der Abhandlung selbst spricht der Genannte freilich weniger vom Charakter der „Menschheit,“ als vielmehr nur noch von dem „des menschlichen Leibes als eines Naturkörpers,“ der sich allerdings als solcher Naturkörper mit andern Naturkörpern vergleichen und gegen selbige in seinem charakteristischen Unterschied darstellen läßt. — Bei einer solchen abstrakten Betrachtung kann man leicht allerlei Gesichtspunkte feststellen, von welchen aus das Charakteristische des menschlichen Leibes zu bestimmen wäre, u. a. auch den von Burmeister gewählten Gesichtspunkt, nach welchem das Charakteristische allein im Skelet oder gar nur in gewissen Skelettheilen zu suchen wäre; und so genommen, könnte man dann

[1]) In seiner Schrift: „Geologische Bilder I. Bd. Leipzig 1851;“ wozu in dem 1853 erschienenen II. Bd. noch eine antikritische Betrachtung über denselben Gegenstand gekommen ist.

mit dem genannten Naturforscher den „Charakter der Menschheit“ in der großen Fußzehe finden: „denn der Mensch ist das einzige Geschöpf, welches ohne Handbildung eine vergrößerte Innenzehe, eine sog. große Zehe besitzt; sie würde also mit völligem Rechte als die allermenschlichste Form des menschlichen Körpers angesehen werden können.“ (!)

Gewiß kommt der großen Fußzehe, noch mehr dem Fuße im Ganzen eine wesentliche Bedeutung in der Charakteristik des menschlichen Leibes zu; aber man geht nicht nur zu weit, sondern geradezu auf falschem Wege, wenn man in diesem oder andern einzelnen Theilen mit Burmeister den „wesentlichen Charakter“ des menschlichen Körpers oder gar des Menschen und der Menschheit sucht.

Die große Bedeutung des Fußes für die Charakteristik des ganzen Körpers leitet sich hauptsächlich schon daraus ab, daß der Fuß mit seinen Hülfsgliedern (den Schenkeln) Basis und Träger Jenes sein soll, und daß nun für den menschlichen Körper durch die eigenthümliche Gestalt, Proportion und Einrichtung der ganzen untern Extremität der aufrechte Gang ermöglicht wird, welcher von Alters her und mit vollem Rechte als etwas dem Menschen Eigenthümliches, Charakterisches betrachtet wurde. Mit dieser Eigenthümlichkeit und der sie bedingenden Proportion, Gestalt und anatomischen Einrichtung der untern Extremität hängen dann noch eine Menge anderer, dem menschlichen Körper eigenthümliche Erscheinungen zusammen, wie z. B. daß nur der Mensch allein und kein Thier ruhend auf dem Rücken liegen kann. Ueberhaupt ist dem menschlichen Körper durch jene Bedingnisse eine ihm so eigenthümliche Statik und Mechanik eigen, wie sie bei keinem Thiere vorkommt. — Aber diese Statik und Mechanik ist ebenso wesentlich und ursprünglich auch noch von der Gestalt, Einrichtung, Lage und Proportion anderer Leibesglieder bedingt, so daß in dieser Beziehung und rücksichtlich des aufrechten Standes und Ganges der Fuß keineswegs das ausschließlich Bedingende und somit auch nicht das allein Charakteristische ist.

§. 25. Die Maßverhältnisse eines wohlgestalteten Fußes und der ihm zugehörigen Schenkelglieder sind oben bereits angegeben.

Beim aufrechten Stand mit aneinandergeschlossenen Fersen, haben die in eine gerade Linie fallenden Schenkelknochen eine nach unten convergirende Richtung, welche auch an den befleischten Gliedmaßen an den äußern Seiten als eine schräge zu erkennen bleibt. Auf der innern Schenkelseite dagegen verschwindet die schräge Richtung, weil hier an die Oberschenkelknochen beträchtliche Muskel- und resp. Fettmassen sich anlagern und so die sichtbare innere Schenkellinie (obwohl in sich wellenförmig) senkrecht herabgeht. Hierbei berühren sich an muskulösen Schenkeln die Weichtheile in der Wadengegend, dicht über dem Knie und im oberen Drittel des Oberschenkels. Bei übermäßig dicken Schenkeln sind diese Berührungsflächen so ausgedehnt, daß nur wenig Zwischenraum zwischen beiden Schenkeln frei bleibt; bei mageren Schenkeln dagegen berühren die inneren Schenkelflächen sich auch wohl gar nicht. Beides ist der Wohlgestalt des ganzen Körpers nicht entsprechend, wie überhaupt weder besonders dicke, noch hagere Schenkel als wohlgestaltete gelten können. Von den Ersteren sagt Aristoteles: „Diejenigen, welche dicke, nicht von einander abstehende Schenkel haben, sind unfläthig."

Was das Knie betrifft, so darf die Kniescheibe weder spitz oder eckig, noch auch wulstig erscheinen, um für wohlgestaltet zu gelten, und ebenso muß das Knie im Ganzen bei völlig aufrechtem Stande hinten zwar die durch die Weichtheile gelassene leichte Einbiegung zeigen, aber nicht eine eigentliche Winkelung des Oberschenkels zum Unterschenkel. Diese letztere, offenbar unschöne Gestalt der Kniee kommt sehr häufig vor, namentlich bei Individuen, welche eine sitzende, oder eine solche Lebensweise führen, bei welcher sie anhaltend stehen. Auch Muskelschwäche oder Schlaffheit macht eine solche Haltung der Kniee zu einer habituellen. Man pflegt dergleichen Kniee, obwohl nicht ganz treffend, krumme Kniee zu nennen. Erscheint die Mittellinie der Schenkel nach unten nicht convergirend, sondern mehr divergirend, was theils eine Folge übeler Angewöhnung, theils krankhafter Zustände sein kann, so nennt man diese unschöne Erscheinung als habituelle: grätschbeinig. — Bilden die Unterschenkel und Oberschenkel auf der inneren Seite eine Einbiegung oder Winkelung am Knie, so daß beide Kniee merkbar von einander abstehen, so nennt man dies:

säbelbeinig; ist jene Einbiegung oder Winkelung auf der äußern Seite sichtbar, so daß die Unterschenkel vom Knie ab divergiren, so nennt man solche Beine X Beine.

Die Wohlgestalt des Fußes selbst beruht zunächst auf den angegebenen Maßverhältnissen, hauptsächlich auch auf dem Bau der Ferse, des Fußrückens und der Fußsohle. Wie das Knie in der Kniescheibe nach vorn, so muß bei einem wohlgestalteten Fuß die Ferse mit dem Fersenbein (Calcaneus) nach hinten hervortreten; aber ein zu weites Hervortreten giebt ein unschönes Ansehen. Daß die Ferse gar nicht hervortritt, kommt wohl nur bei wirklichen Mißbildungen des Fußes vor. — Der Fußrücken muß eine sanft wellenförmige, von den Zehen nach dem Fußgelenk aufsteigende Linie bilden. Der Grad der Aufsteigung bedingt hauptsächlich mit die schöne Form des Fußes und ist durch das Höhen- und Längenverhältniß des befleischten Vorfußes bedingt, welches sich bei ausgewachsenen männlichen Körpern etwa wie 4: 10 stellt. — Die Fußsohle muß in ihrem mittleren Theile eine leichte, von vorn nach hinten und von außen nach innen sich erhebende Wölbung bilden, so daß der Fuß unmittelbar nur mit der Fersenfläche, der Ballenfläche und ganz leicht noch mit dem äußern Fußrande den Boden berührt.

Für die Gestalt der Fußzehen würde sich schwerlich die Normalgestalt aufstellen lassen, wenn man dabei die Füße der modernen Kulturvölker zum Anhalt nehmen müßte. Hier sind die Füße und vorzüglich die Zehen durch den Gebrauch des Schuhwerks so sehr, und zwar ganze Generationen hindurch, in der freien Entwickelung gewaltsam gehemmt worden, daß mehr oder weniger an allen Füßen und Fußzehen eine gewisse Verkrüppelung stattfindet; insbesondere aber an solchen Individuen, welche schon während ihres Wachsthums zu enges, zu kurzes oder überhaupt unpassendes Schuhwerk trugen.

Burmeister fordert folgende Eigenschaften von einem schönen menschlichen Fuß: 1. einen schmalen, zierlichen, mäßig vorragenden Hacken; 2. einen entschieden gewölbten, unterhalb hohlen Mittelfuß; 3. mäßig lange Zehen, von welchen die große am weitesten vortritt, aber nicht in ein zu starkes Grundgelenk angeschwollen sein darf; 4. gehöriges Größenverhältniß zum ganzen Körper.—

Gegen das gewöhnliche Vorurtheil, daß ein schmaler Fuß schön sei, bemerkt er mit Recht: nicht jeder schmale Fuß sei schön, er müsse vielmehr zugleich die normale Kürze und Wölbung haben, weil er sonst häßlich, affenähnlich erscheine. Umgekehrt könne indessen auch eine zu starke Wölbung, verbunden mit kurzen Zehen häßlich werden, denn es nähere sich dann der menschliche Fuß dem Elephantenfuß.

4. Der Torso.

§. 26. An dem Torso zieht hauptsächlich die Brust unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Es ist zunächst der Thorax (Brustkasten), welcher der Brust ihre Gestalt giebt. Aus der anatomischen Einrichtung und Bestimmung desselben, welche hier als bekannt vorausgesetzt werden kann (s. Abschnitt I. d. Buchs), ergiebt sich aber, daß die den Brustkasten bildenden Skelettheile, mit Ausnahme der Wirbelsäule in Folge ihres nachgebenden, beweglichen Verbandes kein so fest gestaltetes Ganzes bilden können, wie etwa der Schädel oder das Becken. Daraus und aus der so vielfältigen Bethätigung der vitalen Muskelzugkräfte, welche an diesen Skelettheilen wirken, so wie aus den unablässig fortgehenden Ausdehnen und Einsinken des Thorax bei der Respiration — folgt, daß selbst bei einem und demselben Individuum die Brust schon in ihrem Thorax eine größere Variabilität der Größe und Gestalt aufzeigen muß. Es ist bekannt, wenigstens jedem Gymnasten, wie durch Leibesübungen der Thorax ebensowohl erweitert (breiter und gewölbter), als aber auch verengt werden kann. Es ist bekannt, wie der Betrieb gewisser Gewerke oder Berufsgeschäfte einen engen und flachen Brustkasten veranlaßt. Bekannt ist ferner, daß da, wo die Respirationsorgane in einen atrophischen Zustand gerathen und nicht mehr ihre volle Thätigkeit auszuüben vermögen, der Brustkasten einsinkt. Ja, auch das ist dem Arzt und dem rationellen Gymnasten eine bekannte Thatsache, daß, ganz abgesehen von angebornen Deformitäten und Skeletfehlern, der Thorax auch in seinen beiden Seitenhälften eine ungleichmäßige, also im Ganzen eine unsymmetrische Gestalt dadurch annehmen kann, daß

die von ihm umschlossenen Organe auf der einen Seite in einen atrophischen oder hypertrophischen Zustand gerathen.

Ueberall nun, wo dergleichen pathologische Zustände, so wie ein ungleichmäßiges oder ungenügendes Bethätigen der Muskulatur stattfindet — und Beides ist leider in unserer Zeit nur allzu häufig der Fall — kann von einer normalen und schönen Gestalt des Thorax, und somit der Brust im Ganzen, nicht die Rede sein. Bei keinem Körpertheile mehr als bei der Brust macht sich für seine physiognomische und äesthetische Bedeutung seine organische oder physiologische Bedeutung und Beschaffenheit geltend. Von der Räumlichkeit und Gestalt des Thorax hängt die Wirksamkeit von organischen Funktionen ab, deren Beschränkung oder abnorme Aeußerung sofort ebenso sehr in physischer, wie in psychischer Hinsicht eine freie und normale Lebensäußerung des Individuums unmöglich macht. Daher kann denn auch eine schmale, enge, spitze oder eingesunkene oder eine unsymmetrisch gebaute Brust niemals für schön gelten, selbst wenn die äußeren Weichtheile der Brust und deren angenehme Umrißlinien und Flächen auf den ersten Anblick ein scheinbar schönes Ansehen geben sollten. Jene Mangelhaftigkeit zeigt sich dem sachkundigen und dem ästhetisch gebildeten Blick sehr bald, selbst an dem bekleideten Körper und bei Verdeckung der sichtbaren Fehler durch künstliche Mittel (Watte, Polster ꝛc). Wo aber erst Mangel oder Mangelhaftigkeit des Wesentlichen aus einer Körperform hervorblickt, kann dieselbe niemals als schöne Form gelten.

Wie sehr Gewohnheit und verdorbener Schönheitssinn über dergl. Mängel hinwegsieht, ja sogar in denselben etwas Schönes zu finden vermeint, dazu bieten uns die Chinesen einen Belag, welche die durch künstlichen Zwang zu Elephanten- oder Klumpfuß ähnlicher Gestalt gebrachten Füße schön finden. Aber ein eben solcher, durch Gewohnheit festgewordener, verdorbener Geschmack ist es, welcher in der durch künstlichen Zwang (Schnürleiber ꝛc.) zusammengepreßten oder wenigstens eingeengten Brust und Taille etwas Schönes findet. Der echte, unverdorbene Schönheitssinn, der ästhetisch gebildete Blick, muß das Eine wie das Andere verwerflich und unschön finden. Es war ein ganz passender Gedanke von S ö m m e r i n g, daß er in seiner bekannten Abhandlung über

die Wirkung der Schnürleiber den nach einer antiken weiblichen Statue (der mediceischen Venus) construirten Thorax mit dem eines modernen weiblichen Körpers figürlich nebeneinander stellte: der wahre Schönheitssinn wird keinen Augenblick zweifeln, in welcher von beiden Figuren die schönere Form erscheint.

Die idealisirenden griechischen Bildner machten die Brust ihrer Götterstatuen noch um etwas größer und erhabener, als es nach dem Verhältniß, wie es sich gewöhnlich an menschlichen Körpern zeigt, hätte stattfinden müssen. Es geschahe dies in richtiger Würdigung der hohen physiognomischen Bedeutung der Brust. Schon die physische Vollkommenheit des Menschen fordert eine starke, erhobene Brust, damit er vollkommen und frei athmen könne. In der Brust ruht so zu sagen des Körpers Kraft. Es strömt hier alles Blut zusammen und von hier nach allen Theilen des Leibes hin, und „in dem Blute ist des Leibes Leben." Im Herzen ist der Sitz des Gemüthslebens: des Muths, der Liebe, der Großmuth, Güte u. s. w.; im Herzen vereinigen sich Wonne und Schmerz. Eine hohe, schöngewölbte Brust, weist auf humane Vollkommenheit hin, während eine starke nnd breite auf Kraft deutet, eine schmale und enge aufs Gegentheil und eine sehr fleischige auf eine rohe Natur.

Die gehörige Größe und Wölbung der Brust hat außerdem noch für die ästhetische Anschauung die wesentliche Bedeutung, daß hierdurch auch symbolisch das Dominiren der Brust über den Bauch sich kund thut, diesen Sitz des nur vegetativen Lebens und der niederen fleischlichen Begierden.

Ueberhaupt bietet nun aber der Torso in seiner Totalität der ästhetischen Betrachtung einen unerschöpflichen Stoff, wie uns Winkelmann so meisterlich zeigt in seiner Schilderung des „Torso im Belvedere," welchen er für ein Fragment einer Herkulesstatue erklärt. Er sagt über denselben:

„Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der bildende Künstler angefangen. Jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen und mit der Göttin der ewigen Jugend ist vermählt worden; Dieser aber zeigt uns denselben in einer vergöttlichten Gestalt und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe. — Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Siegers, und zu gleicher Zeit stellen mir die

sanften Züge dieser Umrisse, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe vor. In jedem Theile des Körpers offenbart sich der ganze Held in einer besonderen That, und man sieht hier den Gebrauch, zu welcher That ein jeder Theil gedient hat. Ich kann das Wenige, was von der Schulter noch zu sehen ist, nicht betrachten, ohne mich zu erinnern, daß auf ihrer ausgebreiteten Stärke die ganze Last der himmlischen Kreise geruht hat. Mit was für einer Großheit wächst die Brust an, und wie prächtig ist die anhebende Rundung ihres Gewölbes! — Fraget diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken dieses Torso zu vergleichen wäre. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weißlichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er vollbringen wollte, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meers die zuvor stille Fläche in einer neblichten Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen und aus derselben wieder hervorgewälzt wird: ebenso sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen, fließet hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen. — Was für ein Begriff erwächst zugleich hier aus den Hüften, deren Festigkeit andeuten kann, daß der Held niemals gewankt und nie sich beugen müssen! — Hier aber, indem ich diesen Körper von hinten ansehe, erblicke ich den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichthum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhange in gesenkte Thäler verlieren, die hier sich schmälern, dort erweitern: so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle offenbar werden. — Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Theile des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen: so lernet hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen, vermögend ist. Mich däucht, es bilde mir der Rücken ein Haupt, das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunlichen Thaten beschäftigt ist, und indem sich so ein Haupt, voll von Majestät und Weisheit, vor meinen Augen erhebt, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen

mangelnden Glieder zu bilden. — Durch eine geheime Kunst aber wird der Geist durch alle Thaten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführt, und in diesem Bruchstück ist ein Denkmal derselben, welches ihm keiner der Dichter, die nur die Stärke seiner Arme besingen, errichtet hat: der bildende Künstler hat sie übertroffen. Sein Bild des Helden giebt keinen Gedanken von Gewaltthätigkeit und von ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbart sich der gesetzte große Geist. Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist blos ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Theile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgearbeitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, der auf dem Berge Oeta von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Aehnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert."

§. 27. Indem wir jetzt die Betrachtungen über die Gestalt und die räumlichen Verhältnisse des menschlichen Körpers schließen, können wir nicht unterlassen nochmals ausdrücklich zu sagen, daß allerdings nicht durch ein bloßes Zusammenlesen und äußerliches Zusammenstellen der an verschiedenen Körpern aufgefundenen, einzelnen schönen Formen, und ebenso wenig durch die bloße Kenntniß der Proportionen eine schönheitsvolle Menschengestalt sich aus Marmor ꝛc. mit dem Meißel darstellen, oder ein lebendiger, noch in der Entwickelung begriffener Menschenkörper seinem Ideal entsprechend gymnastisch sich ausbilden lasse. — „Praxiteles würde seine Idealstatue der Aphrodite niemals hervorgebracht haben, hätte er sich darauf beschränken wollen, von den Hetären, welche die Athenienser ihm für seine Studien zur Verfügung stellten, nur eine treue Zusammenstellung ihrer vorzüglichsten Schönheiten zu machen; aus dem eigenen Innern heraus mußte er den Triumph weiblicher Schönheit erzeugen. Allein deshalb waren ihm jene Hetären nicht unnütz, denn ihr Studium machte ihm die Correktheit möglich[1])." Ebenso verhält es sich

[1]) „Und wie sehr wird es doch bei unseren modernen Bildhauern und Malern fühlbar, daß sie nackte weibliche Gestalten nach Grisettenmodellen bilden, die durch Schnürleiber die reinen Formen der Natur corrumpirt haben." — Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg 1853.

mit dem Studium der räumlichen Proportionen. Die Proportion ist allerdings nur eines der Momente der Schönheit und der vollkommenen Wohlgestalt der menschlichen Erscheinung; aber eben weil sie ein solches Moment ist, muß auch die Kenntniß jener Proportionen dem bildenden Künstler innewohnen und dem angehenden muß eine rationell begründete Proportionslehre willkommen sein.

Der Gymnast hat nun zwar nicht, wie der Bildhauer, ein menschliches Körpergebild schönheitsvoll aus todtem Stoffe zu formen; aber ein Bildner ist er nicht minder, ja er ist es in höherem Sinne; denn er hat durch seine Kunst, so sehr sie auch noch Anderes umfaßt und erstrebt, doch ganz wesentlich auch den in seiner Entwickelung begriffenen lebendigen Menschenkörper, dessen Gestaltentwickelung nur gar zu leicht von der normalen abweicht und sich bis zur größten Mißgestaltung verirren kann, so auszubilden, daß derselbe nach vollendeter Ausbildung in einer vollkommenen und schönen Gestalt erscheint, die zugleich das Symbol einer innerlich harmonischen Organisation und einer kernhaften Gesundheit ist. — Wir können es uns nicht versagen, hier zum Schluß die treffliche Schilderung aufzunehmen, welche Vischer [1]) von der eine solche Organisation und Gesundheit bekundenden Gestalt des menschlichen Körpers giebt. Es mag diese Schilderung zur Ausfüllung und Zusammenfassung dessen dienen, was wir in den voranstehenden §§. von der Gestalt und den räumlichen Verhältnissen des menschlichen Körpers sagten.

„Der Kopf hebt sich vom Rumpfe durch den schwungvoll eingezogenen Hals frei schwebend ab. Breit wölbt sich die Brust, Wohnsitz des Muths, hervor. Ein feiner, aber deutlicher Umriß trennt von der Brust den Unterleib. Diese beiden Systeme werfen Front, weil sie Raum gefunden haben, zwischen den Seitenorganen herauszutreten. Die Schulterblätter treten zurück, die Schulter steht wie ein Seitenbau ab und zeigt an, daß hier seitlich der Ort zum Tragen angebracht sei, um dieses Geschäft dem Kopfe und dem Rücken zu ersparen. Doch zeigt auch diese vorspringende Ecke wieder die schönste Absenkung vom Halse und Abrundung am äußersten, härtesten Theile. Der Vorderfuß ist

[1]) F. Th. Vischer, Aesthetik. II. Theil. Reutlingen u. Leipzig 1847.

jetzt erst eigentlicher Arm geworden; verkürzt gegen den Affenarm trägt er, in schwungreicher und feiner Wellenlinie seine kräftigen Muskeln ansetzend, das Wunderwerk der Hand, das Werkzeug der Werkzeuge, denn alle sind in ihr vorgebildet. Der Rücken ist nicht steil und nicht gekrümmt, sondern zart gebogen, die breiteste Fläche am Körper, aber durch die Rinne des Rückgrats, durch die mächtigen Schulterknochen, durch die Muskeln herrlich modellirt, Der Bauch bedeckt mit zarter Wölbung die zu niedrigem Dienste bestimmten Eingeweide, die Hüften treten durch das breite Becken und die vollen Muskeln mächtig heraus und bilden so mit der Einziehung der Weiche die energische Linie der Taille. Das Gesäß ist eine wesentliche menschliche Schönheit und es ist kindisch, zu lachen, wenn der reine Formsinn den schwellenden Pfirsich dieser großen Muskeln, die zugleich ein so bequem hingegossenes, plastisches Sitzen möglich machen, bewundert. Mächtig schwellen als die Hauptstützen des Oberleibs und Beweger der Beine die Schenkel an, ziehen sich gegen das Knie ein, das in seiner niedlichen Schüssel etwas spitzer heraustritt, dann schwillt am Schienbein wieder die rundlich gedrehte Wade sanft an, geht verloren gegen die Knötchen hinab, die Ferse ist zur Fußsohle gezogen, diese steht hohl auf dem elastisch geschwungenen Reien, und dann breitet sich das Blatt der zierlichen Zehen aus, um nach unten als derber Ballen die Last tragen zu helfen und schwungreich vom Boden abzuschnellen. Die Zehen greifen gleichsam den Boden, eine Feinheit, die freilich in unseren harten Schuhen ganz abgestumpft ist, in denen wir das Terrain nicht fühlen. — Manche thierische Bewegungen muß dieses Ganze opfern: der Mensch kann nicht fliegen, nicht lange schwimmen, nicht leicht wie Affen klettern, nicht den Kopf drehen wie ein Vogel am langen Halse, nicht den Rückgrat biegen wie ein Hund, der sich in den Schwanz beißt, u. s. w. — aber er kann unendlich viel Anderes, absolut Bedeutungsvolleres, am meisten mit Arm und Hand, dann insbesondere mit den Füßen; nämlich zunächst noch abgesehen von allen Werkzeugen, Waffen, die er durch seinen Geist erfindet, gebietet er über eine Summe von Bewewegungen, deren kein Thier fähig ist. Seine ganze Haltung hat einen tonus der straffsten Lebendigkeit, schwebend, wie in Stahlfedern sich schwingend. Auch das Pferd wiegt sich elastisch, mit willenloserem Ausdruck im beweglichen Fußgelenk, das menschliche ist fester, der Fuß tritt breiter auf, das ganze Muskelleben aber hebt den Leib mit jenem Ausdruck des Gehenwollens, der erst den wahren Druck und Schwung giebt. Und doch ist in dieser emphatischen Straffheit Alles weich, warm, leicht, mühelos."

d. Der menschliche Leib in seinen Bewegungen.

Im Abschnitt II. dieses Buches wurde bereits die Allgemeine gymnastische Bewegungslehre, wie sie dem gesammten Ling'schen System der Gymnastik zum Grunde liegt, sowohl in ihren anatomischen und physiologischen Sätzen, als auch aufgefaßt von ihrer rein formellen Seite, abgehandelt. Es versteht sich von selbst, daß auch die Aesthetische Gymnastik insbesondere ihre Begründung mit in jener allgemeinen Bewegungslehre findet und daß hier also auf Abschn. II. d. Buchs zurückverwiesen werden muß.

Nachdem dort sub §. 14—19 in einleitenden Bemerkungen die Bedeutung der gesetzmäßigen Bewegung, d. h. der Mechanik, für die Bewegungen des menschlichen Leibes im Allgemeinen nachgewiesen war, wurde in §. 20 die Unterscheidung der organo-mechanischen Bewegungen in innere und äußere aufgestellt und in den §§. 21—27 näher erklärt. — Es braucht hier nur kurz erinnert zu werden, daß unter den äußeren organo-mechanischen Bewegungen diejenigen verstanden wurden, welche durch die vitale Muskelcontractilität bewirkt werden und sich in äußerlich bemerkbaren Orts- und Lagenveränderungen der Körperglieder und Theile bekunden; während dann alle übrigen in dem menschlichen Körper vor sich gehenden vitalen Bewegungen als die inneren organo-mechanischen aufgefaßt wurden.

Was wir dort von diesen verschiedenen Bewegungen sagten, findet eine weitere Ausführung und Ergänzung, indem wir dieselben nun auch ihrer physiognomischen und ästhetischen Bedeutung nach betrachten.

1. Die inneren organo-mechanischen Bewegungen.

§. 28. Von diesen Bewegungen sind hier insbesondere die Blutbewegung, die Lungenbewegungen, die plastischen Bewegungen und die Sensibilitätsbewegungen einer weiteren Betrachtung zu unterziehen.

Bei Erwähnung eben genannter Bewegungen möchte es wohl Manchem scheinen, als könnten sie nicht füglich Gegenstand der ästhetischen Betrachtung werden, indem sie ja als lediglich im

Innern des Organismus vor sich gehend, nicht sichtbar hervorträten und also überhaupt nicht als anschaubare Erscheinungen. Eine genauere Betrachtung zeigt indessen, daß doch alle die genannten Bewegungen ganz unmittelbar von Phänomenen begleitet sind und in Erscheinungen sich reflektiren und constatiren, welche sich nicht nur der Anschauung schlichthin darbieten, sondern als anschaubare Erscheinungen auch ganz wesentliche und gewichtige Elemente für die Physiognomik, und zum Theil auch für die Mimik liefern.

Was zuerst die Blutbewegung anbetrifft, so bringt sie ja eben jenes so höchst bedeutsame und der menschlichen Erscheinung so ganz charakteristische Phänomen „des Erröthens und Erblassens“ mit sich! — Wie sehr überhaupt die äußere Haut des menschlichen Leibes sich durch ihre Textur und klare Nacktheit, im Teint und der Karnation, gegen die des thierischen Leibes unterscheidet, ist allgemein bekannt. Am entschiedensten tritt dieses Charakteristische in demjenigen Körpertheil vor, in welchem sich die Erscheinung der menschlichen Persönlichkeit so zu sagen concentrirt, d. h. im Antlitz, und hier ist es nun eben, wo die in zahlloser Menge und reichlicher als in irgend anderen Regionen der äußeren Haut sich verbreitenden feinen und feinsten, durchsichtigen Blutcapillärchen schon jene habituelle Röthung hindurchschimmern machen, welche dem menschlichen Gesicht, zumeist bei dem idealen Menschenstamm (dem Kaukasischen), so eigenthümlich ist. — „Die habituelle Röthe zeigt sich nun freilich bei verschiedenen Individuen und Nationen in verschiedener Intensität. Aber nur in gewissen Krankheitszuständen (z. B. bei starker Bleichsucht oder Gelbsucht) verschwindet sie gänzlich, so wie sie auch bei denjenigen Nationen, deren specifische Hautfarbe die Röthe fast gänzlich dominirt, kaum bemerkbar ist. Am entschiedensten tritt diese habituelle Röthe in der Jugend und in der Blüthe des menschlichen Lebens hervor; in den späteren Jahren tritt sie im Allgemeinen mehr zurück und macht einer anderen Karnation Platz, in welcher das Bräunliche oder Gelbliche oder Bläuliche gegen das Röthliche dominirt. Die Textur und Karnation der Haut machen zusammen das aus, was man den Teint nennt, dessen Beschaffenheit sowohl dem Pathognomen,

wie dem Physiognomen bedeutsame Fingerzeige giebt zur Beurtheilung der physischen und psychischen Eigenthümlichkeit eines Individuums.

Die Intensität der habituellen Röthe variirt aber auch, auf besondere Veranlassungen, bei einem und demselben Individuum, und erfolgt eine solche Veränderung in kurzen Zeitmomenten mehr oder weniger plötzlich, so zeigen sich eben die beiden Erscheinungen, welche man das Erröthen und Erblassen nennt. Dem Grade nach sind beide Erscheinungen natürlich relativ; indessen wird doch immer der Grad von Röthe, welcher dem Individuum für gewöhnlich im Zustande der Ruhe habituell ist, als der Ausgangspunkt für sein Erröthen einerseits und für sein Erblassen andererseits anzusehen sein. — Die Ursachen beider Erscheinungen sind mancherlei Art. Abgesehen von den rein physischen Veranlassungen (z. B. Einwirkung gewisser Speisen und Getränke, heftige Anstrengung, u. s. w.), welche hier weniger in Betracht kommen, sind es besonders die psychischen Affektionen, in Folge deren sie sich zeigen. So tritt z. B. das Erröthen ein bei heftiger Freude, bei Zorn, bei Scham u. s. w. Das Erblassen oder Erbleichen tritt selten bei Affektionen sogleich ein, es geht demselben in der Regel erst ein kurzes, flüchtiges Erröthen voran; z. B. folgt auf Zornesröthe oder auf das flüchtige Erröthen bei heftigem Schreck u. a. Gemüthserregungen erst im zweiten Moment das Erblassen, welches dann länger andauert. — Der Grad und die Schnelligkeit des Erröthens und Erblassens steht im direkten Verhältniß zur Stärke der einwirkenden Affektion und zur habituellen und zeitweiligen Empfänglichkeit des Individuums für dieselbe. Bei hohen Graden gewisser Affektionen z. B. bei heftigem Zorn, ist der Blutandrang zum Gesicht so stark, daß Letzteres auch an sonst nicht leicht roth werdenden Stellen roth wird und überdies auch die größeren Blutgefäße des Gesichts (namentlich an Stirn und Schläfe) sichtbar geschwellt hervortreten.

Außer von den eben besprochenen Erscheinungen zeigt sich aber die Blutbewegung auch noch von anderen, äußerlich bemerkbaren Phänomenen begleitet; so z. B. die rhythmischen Blutströmungen durch das Centralorgan des Blutsystems hindurch im Herzschlag, der nach heftigen Anstrengungen, so wie bei starken Gemüths-

erregungen deutlich wahrzunehmen ist. Ferner steht der sichtbare Tonus der Muskeln in gewisser Abhängigkeit von der Blutbewegung; außerdem eine Menge vorübergehender, gleichsam pathologischer Erscheinungen.

Die zweite Klasse von inneren organo-mechanischen Bewegungen, nämlich die respiratorischen Lungenbewegungen sind mit der äußeren Erscheinung des Hebens und Senkens der Brust verbunden und schon hierdurch bedeutsam für die ästhetische Anschauung. Der gesammte Respirationsakt wird allerdings noch unter Beihülfe gewisser motorischer Muskeln bewirkt, indessen ist doch die Lungenbewegung selbst das Wesentliche bei diesem, sowohl für das Leben, wie für den Ausdruck psychischer Zustände und Thätigkeiten höchst wichtigen Akt. — Abgesehen von der Sprache und dem Gesange, welche so wesentlich durch die Lungenrespiration bedingt sind, so ist auch an sich schon das mit diesem Akt verbundene Heben und Senken der Brust ein sehr bedeutsames physiognomisches Zeichen. Schon der sehr gewöhnliche Ausdruck „Aufgeblasenheit“ zur Bezeichnung eines hochfahrenden, überstolzen oder hochmüthigen Wesens, weist deutlich darauf zurück. So ist es auch bekannt, wie Ausbrüche des Zorns, der Wuth und ähnlicher Affektionen von stark ausgedehnten und heftigen Hebungen und Senkungen der Brust begleitet sind. Bekannt ferner ist: wie ein unruhiges, rasch wechselndes Heben und Senken gewisse andere Seelenstimmungen und Zustände verräth, z. B. Aerger, Erregtheit, Angst, Furcht rc., während dagegen ein langsames Heben und gleich darauf folgendes plötzliches Senken, wie beim Seufzen und Stöhnen, den Kummer oder ähnliches inneres Wehe andeutet. Trübsinn, Melancholie rc. ist von einer matten Lungenrespiration und somit auch matten Bewegung der Brust begleitet. Bei gewissem physischen und psychischen Leid und Schmerz stellt sich ein krampfartiges, ja wohl gar zuckendes Bewegen der Brust ein. — Es gehört hierher auch die Erscheinung des Gähnens, das allerdings immer in seiner unmittelbaren Mechanik eine rein physiologische Erscheinung ist und oft auch ursächlich rein physischen Ursprungs, oft aber auch der Ausdruck psychischer Zustände. — Auch die Erscheinung des Lachens könnte hier noch erwähnt werden, in-

dem es in seinen stärkern Graden sich bis zu sichtbaren Brusterschütterungen steigert.

§. 29. Unter den organo-plastischen Bewegungen wurden im Abschnitt II. d. Buchs diejenigen Bewegungen verstanden, unter welchen und durch welche die organische Formenbildung und das Wachsthum vor sich geht. Diese Bewegungen können an sich selbst nicht beobachtet werden[1]); wohl aber ist das, was durch sie gebildet wird, nämlich die Gestalt des Leibes und seiner Glieder (Vergl. Abschnitt II. §. 26 und besonders §. 52 Seite 156) das Sichtbare derselben. Was von dieser Gestalt für die ästhetische Anschauung von Bedeutung ist, davon haben wir nun aber schon in den vorangehenden §§. gesprochen, während das, was in anatomischer und physiologischer Beziehung darüber zu sagen wäre, in Abschnitt I. und II. d. Buchs nachgesehen werden kann. — Als unmittelbar hierhergehörig könnte wieder in Erinnerung gebracht werden, daß, insofern der organische Bildungstrieb von seiner normalen Wirksamkeit abweichend in abnormen plastischen Bewegungen sich äußert, oder insofern diese Bewegungen durch äußere Hemmnisse irritirt werden, natürlich auch Abweichungen in der Gestaltbildung der Leibesglieder und resp. des ganzen Körpers entstehen, und diese Abweichungen rücksichtlich der Quantität sich entweder als Hypertrophie oder als Atrophie zeigen und rücksichtlich der Form selbst in Deformitäten oder Mißgestalten erscheinen. — Zu dieser Bemerkung kann hier die Thatsache hinzugefügt werden, daß im Verlaufe der embryonischen Periode der Leibesentwickelung die Sinneseindrücke, welche die Mutter erfährt, nicht ohne Einfluß

[1]) Andere von den inneren organo-mechanischen Bewegungen lassen sich wenigstens doch dann sichtbarlich selbst erkennen, wenn man das diese Bewegungen Verdeckende hinwegnimmt oder öffnet; so z. B. die Blutbewegung, indem man die Capillargefäße blos legt und nun durch deren durchsichtige Umwandung den Blutstrom beobachtet. — Die plastischen Bewegungen, welche den Krystall bilden, lassen sich nicht blos unter dem Mykroskop, sondern sogar (z. B. bei der Eisbildung) mit bloßem Auge wahrnehmen, ähnlich wie die ebenfalls plastischen Bewegungen, welche feine Sandkörnchen in dem bekannten Experiment zu den sog. Chladni'schen oder Klang-Figuren zusammenführen.

auf die Gestaltbildung der Leibesfrucht sind, und daß durch diesen Einfluß ebensowohl der Grund zu Mißgestaltungen gelegt wird, wie es andererseits gar sehr zur Hervorbildung der Wohlgestalt beitragen kann.

Die Sensibilitätsbewegungen endlich, d. h. diejenigen Bewegungen, durch welche sich die subjektive Vernehmung der äußeren Objektivität vermittelt und die sich in der centripetalen Nervenströmung (s. Abschnitt I. d. Buchs §. 69 ꝛc. und II. §. 27) organisch darstellen, sind an sich selbst der Anschauung ebenfalls gänzlich entzogen. Sie sind aber für unsere gegenwärtigen Betrachtungen insofern von Bedeutsamkeit, als sie unmittelbar äußerlich wahrnehmbare Reflexbewegungen zur Folge haben können, oder eine Veränderung im psychischen Zustand des beseelten Subjekts bewirken und diese Zustandsveränderung sich durch physiognomische Symptome offenbart.

Schon die vorhin angeführten Erscheinungen des Erröthens und Erbleichens und der symptomatischen Bewegungen der Brust sind sehr oft, ja im natürlichen Verlaufe wohl immer die Folge vorangegangener Sensibilitätsbewegungen. Wie häufig die Affektionen der Angst und Furcht, des Schreckens, der Freude und des Entzückens, des Abscheus u. s. w. ganz direkt durch äußere Einwirkungen auf die Sinnesnerven veranlaßt werden, also die entsprechenden Seelenzustände in Folge von Sensibilitätsbewegungen eintreten, das ist zu bekannt, um hier erst erwiesen werden zu müssen. — Was sodann die in Folge der erregten Sensibilität entstehenden Reflexbewegungen anbetrifft, durch welche jene Zustandsveränderungen äußerlich wahrnehmbar werden, so bestehen sie theils in den bekannten rein physiologischen Erscheinungen, z. B. des Nießens, wenn die Geruchsnerven, — des Hustens und des Schluchzens, wenn die Luftröhrsnerven, — des Augenzwinkerns, wenn die Augennerven, u. s. w. durch irgend welche äußere Einwirkungen gereizt werden; theils aber bestehen sie in den mehr physiognomisch und ästhetisch bedeutsamen Bewegungen motorischer Muskelgruppen, wie z. B. in dem Mienenspiel der Gesichtsmuskeln oder in gewissen Gliederbewegungen.

2. Die äußeren organo-mechanischen Muskelbewegungen.

§. 30. Es wurde unter vorstehender Ueberschrift im Abschn. II. d. Buchs zunächst auch der Muskeltonus aufgenommen, der allerdings zwar nicht in einer räumlichen Bewegung, doch aber in einer gewissen Muskelaktivität besteht, die nur darum nicht als Bewegung erscheinen kann, weil sie gleichzeitig und übereinstimmend in allen Antagonisten vorhanden ist. Aus diesem Grunde erzeugt sie keine Gliederbewegung, sondern nur jene allgemeine Spannung der Muskeln und ihrer Hautbedeckungen, welche dem gesunden, kräftigen Körper selbst in der Ruhe schon das Ansehen der Gesundheit und Kräftigkeit giebt; so daß also auch der Muskeltonus seine physiognomische Bedeutung hat und in seinen verschiedenen, nach dem Lebensalter, den physischen und psychischen Zuständen und anderen individuellen Bedingungen sich richtenden Graden nothwendig von dem bildenden Künstler, wie auch in gewissen mimischen Darstellungen beachtet werden muß.

Hierhergehörig ist übrigers noch die Erscheinung des Zitterns und Bebens, insofern sie nicht eine krankhafte im strengeren Sinne dieses Wortes ist, sondern eine, als bald vorübergehendes physiognomisches Symptom zu fassende Erscheinung. Sie tritt ein, sobald das natürliche dynamische Verhältniß zwischen Nerv und Muskel auf irgend eine Weise gestört und dadurch der habituelle Muskeltonus der resp. Antagonisten in stärkere oder schwächere Schwankungen geräth. Dergleichen Alterationen und Schwankungen entstehen u. a. bei heftigen Affekten, Ausbrüchen von Leidenschaften ꝛc. So ist z. B. heftiger Schreck, große Furcht und Angst oder auch schon große Verlegenheit und Ungeduld, öfter auch lebhafte Freude u. s. w. mit mehr oder minder merklichem und länger oder kürzer andauerndem Zittern der Glieder verbunden. Unter dem Beben pflegt man ein mehr allgemeines, durch den ganzen Körper sich verbreitendes Zittern zu verstehen, und ist dasselbe mehr oberflächlich, so daß es sich fast nur in der äußeren Haut kund giebt, so bezeichnet man es als Schauder.

Nächstdem aber wurden im Abschnitt II. §. 23 und 24 die verschiedenen Arten der eigentlichen Muskelbewegungen physio-

logisch erläutert. Es wurden unterschieden: automatische Bewegungen, Reflexbewegungen, Associations- oder Mitbewegungen, sympathische und endlich die freien oder freiwilligen Bewegungen.

Von den automatischen Bewegungen sind hier nur diejenigen von Belang, welche zu dem Gesammtakt der Respiration mitwirken, dessen physiognomische Bedeutung wir aber schon oben darlegten.

Die Reflexbewegungen. Sie sind immer durch besondere Reize oder Einwirkungen von außen her veranlaßt. Von den Physiologen werden gewöhnlich nur gewisse einzelne Muskelcontractionen und Bewegungen unter die Reflexbewegungen gerechnet; nach der allgemeinen gymnastischen Bewegungslehre gehören aber dazu auch gar viele der sog. willkürlichen Bewegungen, welche Letztere von den Physiologen auch schon den Thieren zugeschrieben werden. Wir kommen weiter unten auf diese Bewegungen zurück.

In Betreff der Mitbewegungen kann auch für unsere gegenwärtigen Betrachtungen das genügen, was darüber in Abschnitt II. gesagt wurde. Es mag hier nur der Satz nochmals in Erinnerung gebracht werden: „daß, je reiner, bestimmter und energischer beabsichtigte Bewegungen ausgeführt werden sollen, man dieselben um so mehr von den sie leicht begleitenden Mitbewegungen zu isoliren, d. h. die beabsichtigten Bewegungen von ihren Mitbewegungen zu befreien habe;" ein Satz der ebensowohl für praktische Zwecke, als auch für die Aesthetik der Bewegungen von Wichtigkeit ist.

Die sympathischen Muskelbewegungen sind zunächst gleichermaßen für die Gymnastik überhaupt, wie für die Aesthetische insbesondere deswegen so sehr bedeutsam, weil sich durch sie der Gleichgewichtssinn thatsächlich vermittelt. Jede Bewegung des menschlichen (und thierischen) Körpers, durch welche das statische Verhältniß desselben alterirt wird, ruft sofort in anderen entsprechenden Muskelgruppen eine Aktivität hervor, welche jene Bewegung so weit zu reguliren sucht, daß der Körper sein Gleichgewicht erhalten könne. Aeußerlich bemerkbar und auffallend tritt freilich die Wirksamkeit der sympathischen Muskelaktivität in dieser Weise nur dann hervor, wenn die Stabilität des Körpers eine

sehr subtile ist, wie z. B. beim Stand oder Gang auf schmalen, schwankenden Flächen (auf dem Seil, Balancirbaum 2c.) oder wenn der Körper selbst z. B. nur mit den Fußzehen auf einer Fläche aufsteht. Jede absichtliche oder zufällige Bewegung, welche der Körper dann vornimmt und durch welche sein Schwerpunkt auch nur im Mindesten seitlich des Unterstützungspunkts zu liegen kommt, weckt sofort in entsprechenden Muskelgruppen sympathische Bewegungen, welche das Gleichgewicht zu erhalten, den Körper vor dem Fallen zu sichern suchen. Auch unter minder subtilen Stabilitätsverhältnissen sind jedoch die sympathischen Bewegungen nach Bedürfniß wirksam. Durch richtige pädagogische Gymnastik kann nun die Fertigkeit im Gleichgewichterhalten außerordentlich ausgebildet werden, und daß dies in einer der Bestimmung des Menschen entsprechenden Weise geschehe, ist eine nothwendige Vorbedingung für die Ausübung der Aesthetischen Gymnastik.

Für die Letztere sind jedoch die sympathischen Bewegungen noch in einer anderen Beziehung bemerkenswerth; insofern nämlich, als durch dieselben auch gewisse psychische Zustände und Aktionen begleitet werden. Sie treten dann sichtbar hauptsächlich in den Gesichtsmuskeln ein, wo sie ein unwillkürliches Mienenspiel erzeugen oder auch nur das Verziehen einzelner Züge; zuweilen aber sind sie bei gewissen Seelenaffekten auch in Gliederbewegungen bemerkbar, nämlich als unwillkürliche Gesten.

§. 31. Schließlich zu den freiwilligen Bewegungen übergehend, halten wir es für nöthig, noch einmal auf die Begriffsbestimmung derselben zurückzugehen und das in Abschnitt II. darüber Gesagte hier durch einige weitere Bemerkungen zu ergänzen.

Mit gutem Grund ist in der gymnastischen Bewegungslehre der Ausdruck „willkürliche" Bewegung zur Bezeichnung derjenigen Klasse von Bewegungen, von welcher wir jetzt reden, absichtlich vermieden; theils nämlich um den Doppelsinn zu vermeiden, der mit dem Ausdruck „willkürlich" verbunden zu werden pflegt, theils weil durch mißbräuchliche, wenngleich altherkömmliche und fast allgemein befolgte Sprachweise jener Ausdruck auch auf die Bewegungen der Thiere angewendet wird.

Es ist bekannt, daß man den animalen Organismus in seinem Unterschiede gegen den Pflanzenorganismus und gegen leblose Körper die „willkürliche Bewegung" als etwas Charakteristisches zuschreibt. In Wahrheit aber kommt noch keineswegs dem blos animalen oder thierischen Organismus die willkürliche Bewegung zu, vielmehr erst und einzig dem menschlichen Organismus. Die willkürliche Bewegung setzt Willkür d. h. kürenden, wählenden Willen, also Wahlfreiheit voraus, welche nun aber eben dem Thiere nicht zukommt, indem dasselbe durchaus in allen seinen Bethätigungen an den (willenlosen) Instinkt gebunden, durch diesen völlig determinirt ist. Das Thier bewegt sich stets unwillkürlich, instinktmäßig.

Die Unterscheidung der eigentlich willkürlichen und der unwillkürlichen oder der freien und der instinktiven Bewegungen beruht einzig in dem Prinzip (Anfangsgrund) der Bewegung. Dieses Prinzip ist in Beziehung auf die fraglichen Bewegungen bei dem Menschen der freie Wille oder kurz hin der Wille, bei dem Thiere der unfreie Wille d. h. der Trieb (Instinkt). Wie also Wille und Trieb sich zu einander verhalten, so verhalten sich auch zueinander die freien Bewegungen zu den instinktiven. Der Unterschied des Willens gegen den Trieb liegt nun aber darin, daß Jener in der im Geiste oder Bewußtsein sich vermittelnden Selbstbestimmung besteht, welche dem Triebe durchaus abgeht. — Es ist nicht das blos animale, sondern das personale, das persönliche Subjekt, das denkende, sich seiner selbst bewußte Ich, welches sich selbst entschließen und seine Lebensäußerungen selbst bestimmen kann. „Das sich durch innere Bestimmtheiten und äußere Bestimmungen zum Wirken Bestimmenlassen ist die Eigenthümlichkeit des blos animalen Wesens oder der sinnlichen Seele, welche eben darum ihrer selbst nicht mächtig ist, weil sie sich nicht als für sich seiendes Ich in sich vertieft und sich nicht von der Mannigfaltigkeit ihres natürlichen Lebensprozesses unterscheidet. Wer aufhört, den Begriff des geistigen Wesens und Lebens in physischer Weise vorzustellen und sich zu dem Begriff wahrhafter Selbst-Bestimmung erhebt, wird erkennen, daß sich durch Letztere der Geist ebenso wesentlich von dem natürlichen Leben unterscheidet, wie

sich dieses durch die Selbst-Entwickelung und auf höherer Stufe noch durch Selbst-Empfindung und Selbst-Bewegung — vom leblosen Dasein unterscheidet[1])."

Daß man auch den Thieren willkürliche Bewegungen zuschreibt, ist, wie gesagt, ein altes beibehaltenes Herkommen aus Zeiten, wo weder durch die Physiologie die Natur der Muskelbewegungen in ihrem Zusammenhange mit dem sie erregenden Prinzip genügend bekannt, noch auch durch die Philosophie der Begriff des Willens gehörig erfaßt war. Jene Bezeichnung mag sich daher schreiben, daß allerdings zwischen den rein mechanischen Bewegungen lebloser und unbeseelter Körper, welche augenscheinlich einem ganz bestimmten Gesetz folgen, ein Unterschied gegen die Bewegungen lebendiger, beseelter Körper sich handgreiflich darbot, die Gesetzmäßigkeit der letzteren Bewegungen aber in die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinung so sehr verhüllt war, daß sie als nicht vorhanden und somit diese Bewegungen für willkürliche (gleichsam gesetzlose) gehalten wurden[2]).

Wenn wir also dem Menschen allein willkürliche Bewegungen in der wahren Bedeutung des Worts zuschreiben können und nur, um Verwirrung zu vermeiden, sie lieber als freie oder freiwillige bezeichnen, so ist doch keineswegs gesagt, daß in dem menschlichen Organismus nicht auch Bewegungen vorkämen, welche ihrer Art oder Natur nach den sogenannten willkürlichen Bewegungen der Thiere ganz analog sind.

Betrachtet man diese letzteren, blos animalen Bewegungen näher, so erweisen sie sich theils als solche, welche unmittelbar den Instinkt als Trieb von innen her zum Bewegungsimpuls

---

[1]) K. Ph. Fischer, über die Lehre von der Freiheit.

[2]) H. Steffens sagt in seiner Anthropologie: „Wenn wir von der Willkür thierischer Lebensäußerungen reden, kann der Begriff selbst nicht in dem Sinne genommen werden, wie wir denselben bei dem Menschen brauchen, nämlich als die freie Wahl zwischen entgegengesetzten Handlungen. Denn das wissen wir wohl, daß das Thier durch seinen Instinkt sicher und unwillkürlich geleitet wird. Nur weil die Verrichtungen der Thiere aus dem nicht erscheinenden, doch aber ganz bestimmten inneren Mittelpunkt seines Daseins entspringen, vermögen wir nicht, jede einzelne Verrichtung oder Bewegung des Thiers mit seiner Bedingung zu verknüpfen; sie scheint uns daher frei, ohne daß sie es ist."

haben (wie z. B. die Verrichtungen der Vögel beim Nestbau, wie überhaupt alle auf die Generation sich beziehenden Bewegungen), theils als Reflexbewegungen, indem irgend ein besonderer Reiz von außen her, unter Vermittelung der Sensibilität, zuerst auf das Thier einwirkt und darauf in einer durch die Irritabilität vermittelten Muskelbewegung reflektirt wird. Diese Bewegungen unterscheiden sich in nichts von den auch im menschlichen Organismus vorkommenden Reflex- u. Instinktivbewegungen, indem sie auch hier lediglich im sinnlichen Princip ihren Ursprung haben.

Es war nöthig, diese Betrachtung hier aufzunehmen, weil diejenige Klasse von Bewegungen, von welcher wir jetzt reden wollen, nämlich die Affektbewegungen, gewissermaßen eine Zwischenstufe zwischen den Reflexbewegungen und den völlig freien Bewegungen bilden. Die Affektbewegungen sind von den eigentlichen Reflexbewegungen nur principiell unterschieden, und zwar nur insofern, als nicht das Sinnliche und Materielle eines Reizes und der Reizempfänglichkeit die Bewegung unmittelbar bestimmt und so in bloßer Nervenwirksamkeit die Muskelbewegung erzeugt, wie es bei den eigentlichen, rein physiologischen Reflexbewegungen der Fall ist. Zu den in Abschnitt II. d. Buchs zur Erläuterung dieses Unterschieds angeführten Beispielen mag hier noch bemerkt werden, daß ja der Mensch rein aus sich selbst heraus, kraft seiner Phantasie und durch das Denken, sich unmaterielle Reize schaffen und durch dieselben in Seelenaffekte, in Folge deren dann Affektbewegungen zum Vorschein kommen, versetzen kann; so z. B. durch die plötzliche Aussicht auf ein bevorstehendes glückliches Ereigniß in den Affekt der Freude; durch den Gedanken an ein zu erwartendes Unglück in den Affekt der Angst oder Sorge; durch Einbildung einer vermeintlichen großen Gefahr in den Affekt der Furcht oder sogar des Schreckens, u. s. w. Auch entstehen ja lediglich durch einen geistigen Prozeß im Innern die mannigfaltigsten Affekte, indem man sich z. B. in die Lektüre eines Dichtwerks versenkt oder mit gespannter Theilnahme ergreifende Schilderungen liest. In allen diesen Fällen wird sich mehr oder weniger, je nach der Individualität und der Gemüthsart des Betreffenden, das Spiel der Affekte in Affektbewegungen abspiegeln, reflektiren, ohne daß man sagen

kann, es seien diese Bewegungen **Reflexbewegungen** in dem Sinne, wie wir solche vorhin, als schon in dem blos animalen Organismus vorkommend, aufzeigten.

Aus den eben angeführten Beispielen wird man ersehen, daß allerdings zwar eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Reflexbewegungen und den Affektbewegungen zu erkennen ist, daß aber auch andrerseits ein wesentlicher Unterschied zwischen Beiden stattfindet. Damit eine Affektbewegung hervortrete, dazu gehört immer ein gewisser Grad von **Vergeistigung** des Reizes, wenn derselbe nicht schon an sich rein geistiger Art ist. Der Affektbewegung muß immer mindestens eine Vorstellung vorangehen; das Subjekt muß sich als **geistiges** afficirt finden, nicht blos als animales gereizt sein.

Sind nun die Affektbewegungen kraft ihres geistigen Entstehungsprozesses eine höhere Art von Bewegungen als die eigentlichen Reflexbewegungen, so stehen sie doch noch nicht auf gleicher Stufe mit den wirklich freien oder freiwilligen Bewegungen, denn es fehlt in ihnen noch das Moment der **freien Willensbestimmung**, sie treten vielmehr hervor, wie die Instinktivbewegungen der Thiere, als **unwillkürliche**.

Von diesen rein anthropologischen Affektbewegungen müssen nun aber diejenigen unterschieden werden, welche auf **künstlerische** oder auch **erkünstelte** Weise vorgenommen werden. Wenn der mimische Künstler den Schrecken darzustellen hat, so macht er die diesem Affekt entsprechenden Affektbewegungen mit Bewußtsein und in künstlerischer Absicht; und der Heuchler, indem er z. B. das Bedauern affektirt, erkünstelt mit Bewußtsein und in trügerischer Absicht die entsprechenden Affektbewegungen. In beiden Fällen gehören die Bewegungen nicht der eben erwähnten, sondern der folgenden Klasse an.

§. 32. **Die Intentionsbewegungen**[1]) sind diejenigen freiwilligen Bewegungen, in welchen das Moment der Selbstbestimmung mit vollster Entschiedenheit das impulsirende Princip

---

[1]) Es muß hier ein Druckfehler in Abschn. II. d. Buchs berichtigt werden, indem dort statt **Intentionsbewegung** gedruckt steht: „Intensionswegung."

ist. Die Bewegung erscheint hier ganz unzweifelhaft als eine Willensäußerung im strengsten Sinne des Worts; sie ist ein Ausdruck eines bestimmten Gedankens, ein sich zur That vollbringendes bewußtes Wollen. Es gehören hierher alle technischen Verrichtungen, die der Mensch treibt, vor Allem auch das im Gebiete der Freien oder Schönen Künste thatsächliche Darstellen eines Gedankens, einer künstlerischen Idee.

Sofern nun die Mimik als Kunst oder die Aesthetische Gymnastik als bewußtes Thun aufgefaßt wird, folgt, daß die Ausübung derselben im Wesentlichen in Intentionsbewegungen wird bestehen müssen. Am einleuchtendsten erkennt man das aus der Aufgabe des dramatischen Künstlers, indem sein ganzes Agiren auf der Bühne ein durchdachtes sein muß vom Anfang bis zum Ende seiner Rollendarstellung.

„Man nennt die Schauspieler jetzt Künstler und zollt ihnen die ganze Ehre eines künstlerischen Berufs; ein Schauspieler zu sein, ist unserer heutigen Gesinnung nach weder ein moralischer noch ein gesellschaftlicher Makel. Und das mit Recht; weil diese Kunst viel Talent, Verstand, Ausdauer, Fleiß, Uebung, Kenntniß, ja auf ihrem Gipfelpunkt selbst einen reichbegabten Genius fordert. Denn der Schauspieler muß nicht nur in den Geist des Dichters und der Rolle tief eindringen und seine eigene Individualität im Innern und Aeußern demselben ganz angemessen machen, sondern er soll auch mit eigner Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Uebergänge finden, und uns überhaupt durch sein Spiel den Dichter erklären, insofern er alle geheimen Intentionen und tiefer liegenden Meisterzüge desselben zu lebendiger Gegenwart herausführt und faßbar macht [1]."

Aus dieser Bestimmung des Mimen ergiebt sich, daß sein künstlerisches Thun ein bewußtes sein und sich in Intentionsbewegungen manifestiren muß. Diese Behauptung scheint einem erheblichen Zweifel zu unterliegen und erfordert eine nähere Erklärung, welche zugleich dazu dienen wird, die Bedeutung der Intentionsbewegungen näher darzulegen.

---

[1]) Hegel, Aesthetik.

Man wird allerdings gern zugeben, daß eine Menge von Bewegungen in der dramatischen oder überhaupt mimischen Darstellung offenbar Intentionsbewegung seien; aber man könnte leicht einwenden, daß, weil die mimische Kunst ihre Hauptaufgabe in der Darstellung des Pathos habe, also Gemüths- und Gefühlszustände, Leidenschaften u. s. w. vorzugsweis zum Ausdruck zu bringen habe, deshalb auch vorzugsweis die darstellenden Bewegungen pathetische — oder wie wir sie nannten: Affektbewegungen — sein müßten. Dies hat in gewisser Beziehung seine Richtigkeit und wir deuteten schon am Schluß des vorigen Paragraphen darauf hin. Dort bemerkten wir aber zugleich, daß ein Unterschied gemacht werden müsse zwischen den rein anthropologischen und den künstlerischen Affektbewegungen. Diese Letzteren sind unbedingt Intentionsbewegungen, weil sie aus dem Grunde der künstlerischen Intention hervorgehen. Diese Intention bestimmt erst die innere pathetische Erregung für die Bewegung und leitet diese auch in ihrem Hervortreten in die ästhetische Form. Ein Beispiel mag das eben Gesagte erläutern:

Freude und Schmerz können gewiß ohne Weiteres als zwei die innerste Quelle des Lebens durchdringende Erregungen bezeichnet werden. Beide haben ihre entsprechenden Aeußerungen im Ton und in gewissen leiblichen Bewegungen. „Aber freilich, wie die ausgelassene Freude springt und sich in kreisenden Bewegungen ermüdet, wie sie umarmend an sich reißt und fahren läßt, wie sie halb unartikulirte Töne bunt durcheinander in mancherlei Höhe und Tiefe ausstößt; und wie ebenso auch der Schmerz ohne Maß und Regel seufzt und schreit, sich in kläglichen Windungen umherwirft und so die Tonleiter auf und abläuft und die barockesten Bewegungen am häufigsten wiederholt: so ist bei diesen Aeußerungen an ein Kunstwerk nicht unmittelbar zu denken. Und doch sind dies unleugbar die Naturanfänge zweier Künste, das Kunstlose zu Tanz und Gesang, als dem Kunstmäßigen, zwei Künste, aus denen sich die größeren Gebiete der Mimik und der Musik wie durch eine natürliche Erweiterung entwickeln. Was ist nun aber der spezifische Unterschied zwischen dem Kunstmäßigen und dem Kunstlosen? Dies unstreitig, daß die rohen, ungeschlacht wechselnden Bewegungen unter Maß und Regel gebracht werden; aber diese haben in jener ursprünglichen pathetischen Erregung nicht ihren Grund, um so weniger, je stärker sie ist. Vielmehr ist es das Wesen jenes kunstlosen Zustandes,

daß Erregung und Aeußerung identisch sind und völlig gleichzeitig durch ein bewußtloses Band vereinigt, mit einander beginnen und verlöschen, oder genauer zu reden: es sind Beide wahrhaft Eins und nur von dem draußen stehenden Beschauer willkürlich getrennt; wogegen nun aber in jeder Kunstleistung diese Identität wesentlich aufgehoben ist. Eine andere, höhere Gewalt ist hier dazwischen getreten und hat das sonst unmittelbar Verbundene geschieden, ein Moment der Besinnung schlägt gleichsam trennend ein, bricht auf der einen Seite schon durch das Anhalten, durch die Weile jene rohe Gewalt der Erregung und bemächtigt sich zugleich während dieses Anhaltens der schon eingeleiteten Bewegung als ordnendes Prinzip. Dieser Moment also ist es, durch welchen sich die Kunst von dem bloßen Naturprozeß unterscheidet, es ist der Moment der Conception. Kunstthätigkeit entsteht nur insofern, als, wo jene Erregung eingetreten auch ein kräftiges Maß dieser Besinnung vorhanden ist, welche die Naturthätigkeit über sich selbst erhebt und zu einer Offenbarung des sich seiner bewußten und die Erregung beherrschenden Geistes adelt. — Und dieses ist übrigens der tiefere ursprüngliche Sinn der Formel, „daß die Leidenschaften gemäßigt werden durch die Künste[1]).“

Dieser Darlegung haben wir nun noch die Bemerkung hinzuzufügen, daß freilich diejenigen Intentionsbewegungen, durch welche ein bestimmter, endlicher Zweck des praktischen Lebens verwirklicht werden soll, wie z. B. alle Verrichtungen in der gewerblichen Technik, als solche Verrichtungen, nicht in das Gebiet der mimischen Kunst gehören. Gleichwohl haben auch diese und andere Zweckthätigkeiten ihre ästhetische Seite und sie können ebensowohl schön wie unschön vollzogen werden; ja, indem sie, wenn der Verlauf einer größeren, mimisch darzustellenden Handlung es mit sich bringt, in die mimische Darstellung mit auf-

---

[1]) Schleiermacher, in einer Abhandlung „über den Umfang des Begriffs der Kunst.“ — An das von ihm Gesagte schließt sich u. A. auch das völlig bestätigend an, was Engel über den berühmten Mimen Eckhof sagt, nämlich, daß dieser sich nie auf die bloße Empfindung, auf die unmittelbare Erregung durch den Affekt, verließ, ja daß er sich sogar während der Vorstellung in Acht nahm, nicht zu sehr in Empfindung und Affekt zu gerathen, damit er nicht, bei mangelnder Besonnenheit, mit weniger Wahrheit, Ausdruck u. Harmonie spielte. — Aehnliches wird über Garrik und andere große Mimen berichtet.

genommen werden können, ist eine ästhetische Durchführung dieser Art von Intentionsbewegungen unumgänglich nöthig.

§. 33. In Betracht der künstlerischen Mimik und der Aesthetischen Gymnastik, und nicht minder in Ansehung aller technischen Verrichtungen, darf aber nicht übersehen werden, daß die Intentionsbewegungen keineswegs immer in allen ihren einzelnen Tempos von dem bewußten Willen impulsirt und begleitet werden, ja daß selbst im Verlauf einer ihrer Natur und Ursprünglichkeit nach bewußten Totalbewegung das Bewußtsein davon so ganz zurückgezogen sein kann, daß die Bewegung gleichsam als eine unwillkürliche erscheint. — Verrichtungen, z. B., die man von Kindheit an tagtäglich wiederholt hat, wie etwa die Handtirungen mit Messer und Gabel beim Essen, die Verrichtungen der Hände und Finger beim An- und Auskleiden 2c., sie alle sind uns so geläufig, daß wir gewiß nicht bei jedem Bissen, den wir schneiden und zum Munde führen, bei jedem Knopf, den wir festknöpfen 2c., an die dazu nöthige Bewegung eigens denken und sie durch den bewußten Willen lenken. So wird z. B. auch der fertige Klavierspieler nicht jedesmal, indem er eine Note anschlägt, erst überlegen, welcher Finger bewegt nnd welche Taste er berühren soll. Diese und unzählige andere Bewegungen erscheinen als unwillkürlich vollführt, während sie ihrer Natur und Ursprünglichkeit nach nicht unwillkürliche, vielmehr recht eigentlich Intentionsbewegungen sind.

Die allgemeine gymnastische Bewegungslehre faßt dergleichen Bewegungen unter dem allgemeinen Namen: „Gewohnheitsbewegungen" zusammen. Sie haben ihr Analogon auch in der rein geistigen Thätigkeit, denn ein fertiger Rechner z. B. führt bei Lösung einer arithmetischen Aufgabe eine Menge von Zahlenoperationen aus, ohne an jede besonders zu denken; ebensowenig wie der fertige Leser sich die einzelnen Buchstaben der Zeilen eigens ansieht und erst überlegt, was jede Letter für sich und in ihrer Verbindung mit den andern bedeute. Dergleichen Ueberlegungen haben hier, wie bei jenen Hand- und Fingerbewegungen 2c. früher wiederholentlich stattgefunden und darum erweisen sich dergleichen Thätigkeiten ihrer Natur und Ursprünglichkeit nach als bewußte und gewollte, als intentirte.

„Verhalte ich mich den Gesetzen meines leiblichen Organismus gemäß, so ist allerdings meine Seele in ihrem Körper frei. Dennoch kann die Seele bei dieser unmittelbaren Einheit mit ihrem Leibe nicht stehen bleiben. Die Form der Unmittelbarkeit jener Harmonie widerspricht dem Begriff der menschlichen Seele, — ihrer Bestimmung, sich auf sich selber beziehende Idealität zu sein. Um diesem ihrem Begriffe entsprechend zu werden, muß die Seele ihre Identität mit ihrem Leibe zu einer durch den Geist gesetzten oder vermittelten machen, ihren Leib in Besitz nehmen, ihn zum gefügigen und geschickten Werkzeug ihrer Thätigkeit bilden, ihn so umgestalten, daß sie in ihm sich auf sich selber bezieht, daß er zu einem mit ihrer Substanz, der Freiheit, in Einklang gebrachten Accidens wird. — Der Leib ist die Mitte, durch welche ich mit der Außenwelt überhaupt zusammenkomme. Will ich daher meine Intentionen und Zwecke verwirklichen, so muß ich meinen Körper fähig machen, dies Subjektive in die äußere Objektivität überzuführen. Dazu ist mein Leib nicht von der Natur geschickt; unmittelbar thut derselbe vielmehr nur das dem animalen Leben Gemäße. Die blos organischen und animalen Verrichtungen sind aber noch nicht auf Veranlassung meines Geistes vollbrachte Verrichtungen. Zu diesem Dienste muß mein Leib erst gebildet werden. Während bei den Thieren der Leib, ihrem Instinkte gehorchend, alles durch die Idee des Thieres Nöthigwerdende unmittelbar vollbringt, hat dagegen der Mensch sich durch seine eigene Thätigkeit zum Herrn seines Leibes erst zu machen. Anfangs durchdringt die menschliche Seele ihren Körper nur auf ganz unbestimmt allgemeine Weise. Damit diese Durchdringung eine bestimmte werde, dazu ist Bildung erforderlich. Zunächst zeigt sich hierbei der Körper ungefügig gegen die Seele, hat keine Sicherheit der Bewegungen, giebt ihm eine für den auszuführenden bestimmten Zweck bald zu große, bald zu geringe Stärke. Das richtige Maß dieser Kraft kann nur dadurch erreicht werden, daß der Mensch auf alle die mannigfaltigen Umstände des Aeußerlichen, in welchem er seine Intentionen und Zwecke verwirklichen will, eine besondere Reflexion richtet, und nach jenen Umständen alle einzelnen Bewegungen seines Körpers abmißt. — Wenn nun die im Dienste des Geistes zu vollbringenden Thätigkeiten des Leibes oftmals wiederholt werden, erhalten sie einen immer höhern Grad der Angemessenheit, weil die Seele mit allen dabei zu beobachtenden Umständen eine immer größere Vertrautheit erhält, in ihren Aeußerungen somit immer heimischer wird, folglich zu einer stets wachsenden Fähigkeit der unmittelbaren Verleiblichung ihrer innerlichen Bestimmung

gelangt[1]), und sonach den Leib immer mehr zu ihrem Eigenthum, zu ihrem brauchbaren Werkzeug umschafft, so daß dadurch ein magisches Verhältniß, ein unmittelbares Einwirken des Geistes auf den Leib entsteht. — So erhalten die einzelnen Thätigkeiten durch wiederholte Uebung den Charakter der Gewohnheit. Ist eine Thätigkeit nun zur Gewohnheit geworden, dann hat unser Selbst sich aller betreffenden Einzelnheiten so vollständig bemächtigt, daß dieselben uns nicht mehr als Einzelnheiten gegenwärtig sind und wir nur deren Allgemeines im Auge haben. So sehen wir, daß in der Gewohnheit unser Bewußtsein zu gleicher Zeit in der Sache gegenwärtig, für dieselbe interessirt, und umgekehrt doch von ihr abwesend und gegen sie gleichgültig ist; daß unser Selbst ebenso sehr die Sache sich aneignet, wie im Gegentheil sich aus ihr zurückzieht; daß die Seele einerseits ganz in ihre Aeußerungen eindringt und andererseits dieselben verläßt, und somit die ganze Thätigkeit wieder als bloße Naturwirkung erscheint[2])."

Hiermit ist der so oft ausgesprochene und auch wohl allgemein anerkannte Satz näher erläutert, daß die Gewohnheit „die andere Natur des Menschen" sei; und wenn wir vorhin beispielweis von dem dramatischen Künstler sagten, daß sein ganzes Agiren wesentlich in Intentionsbewegungen bestehen müsse, so wird dies nun nicht mehr so verstanden werden können, als solle er bei jeder Geste, bei jedem Tritte, bei jeder Miene, kurz bei jedem einzelnen Moment und Element seiner Aktion, jedesmal erst daran denken, daß er sich und wie er sich zu bewegen habe. Ebenso verhält es sich mit den Bewegungen in der Aesthetischen Gymnastik, und zwar sowohl rücksichtlich ihrer artistischen Ausführung, wie auch um ihrer bildenden Bestimmung willen, und gerade in der letztern Beziehung ist es um so unerläßlicher, daß die Bewegungen bis in ihre einzelnen Tempos oder Momente anfangs mit vollem Bewußtsein und bestimmtem Willen vollzogen und so oft wiederholt geübt werden. (Vergl. weiter unten sub. D: b.)

---

[1]) Namentlich dadurch, daß die, alle Willensthätigkeiten vermittelnde, Innervation in den bestimmten Richtungen sich immer weiter und entschiedener entwickelt und zu größerer Energie gelangt, so daß durch ein Minimum von Willensimpuls das ganze organische Getriebe auf die rechte Weise in Thätigkeit kommt. (Hg. R.)

[2]) Hegels Werke VII.

„Man pflegt nun freilich oft herabsetzend von der Gewohnheit zu sprechen und sie als ein Unlebendiges, Zufälliges und Partikuläres zu nehmen. Ganz zufälliger Inhalt ist allerdings der Form der Gewohnheit, wie jeder andere, fähig. Aber zugleich ist sie für die Existenz aller Geistigkeit im individuellen Subjekte das Wesentlichste, damit das Subjekt als concrete Unmittelbarkeit, als seelische Idealität sei; damit der Inhalt, religiöser, moralischer u. s. w. ihm als diesem Selbst, ihm als dieser Seele angehöre, in ihm weder blos an sich (als Anlage) noch als vorübergehende Empfindung oder Vorstellung, noch als abstrakte, von Thun und Wirklichkeit abgeschiedene Innerlichkeit, sondern in seinem Sein sei[1]).“

§. 34. In Betreff der Gewohnheitsbewegungen haben wir weiter zu bemerken, daß sie ebensowohl zweckmäßige und schöne, wie unzweckmäßige und unschöne sein können, und daß es wohl kein einziges menschliches Individuum giebt, welches ganz frei wäre von Gewohnheitsbewegungen der letztern Art. Der Mensch wird aber davon um so mehr befreit sein, je vollendeter und harmonischer seine geistige und leibliche Bildung ist.

Wie bei den Gewöhnungen überhaupt, so auch sind rücksichtlich derer bei Bewegungen, außer den unbedingt guten einerseits und den unbedingt übeln andererseits, auch noch solche zu unterscheiden, welche man als relativ gute oder übele bezeichnen kann. Relativ gut oder übel ist eine Gewohnheitsbewegung, die an sich zwar nicht eine übele, ja in mancher Beziehung eine gute sein mag, die aber in bestimmten andern Beziehungen eine übele ist. Zur näheren Bestimmung treten hier die Gesetze der Schicklichkeit und des Anstandes entscheidend auf. So z. B. ist es offenbar an sich nicht unschicklich, bei einem Gespräch zu gestikuliren, ja unter Umständen wird eine lebhafte Gestikulation das Interesse an der Unterredung und den ästhetischen Eindruck derselben bedeutend steigern, unter andern Umständen könnte die Gestikulation aber auch durchaus unschicklich sein. Sofern man sich also an ein lebhaftes Gestikuliren gewöhnt hätte, würde es

---

[1]) Hegel a. a. O.

nicht gerade darauf ankommen, sich desselben gänzlich zu entwöhnen; sondern darauf, es so beherrschen zu lernen, daß man es den jeweiligen Umständen entsprechend zu mäßigen oder auch ganz zu unterlassen vermag. Eine unbedingt übele Gewohnheitsgestikulation würde dagegen eine solche sein, welche aus Gesten bestände, die durch ihre Symbolik den ästhetischen Sinn und das Sittlichkeitsgefühl verletzen.

Eine andere Bemerkung ist die, daß zur artistischen Ausübung der Aesthetischen Gymnastik und ebenso auch bei Ausübung der dramatischen Kunst, der Akteur sich durchaus aller der nur seiner Persönlichkeit und Individualität eigenen Gewohnheitsbewegungen enthalte, sofern dieselben nicht zufällig seiner Aufgabe oder Rolle entsprechen. Wenn z. B. der Akteur seiner eigenen Persönlichkeit nach ein eitler Geck ist und sich gewöhnt hat, alle Augenblicke sein Haar zurechtzustreichen, Rock und Weste zurechtzurücken, ein stets süßmienliches Gesicht zu zeigen, in geschraubtem Gang zierlich einherzugehen, sich selbstgefällig von oben bis unten zu besehen u. s. w. — so wird er von diesen Gewohnheiten bei Darstellung einer Geckenrolle manchen Vortheil ziehen können; nimmermehr aber würde er, wenn er dergleichen Gewohnheiten nicht gänzlich zu unterlassen vermöchte, zur Darstellung würdevoller Charaktere passen.

Endlich ist rücksichtlich der Gewohnheitsbewegungen noch auf eine sehr bemerkenswerthe Erscheinung aufmerksam zu machen. Es ist eine allgemein bekannte und von Naturforschern und Naturphilosophen vielfach in Untersuchung gezogene Thatsache, daß, mit sehr wenigen Ausnahmen, die linke Hand sich schwächer und ungeschickter zeigt als die rechte. Auf die Streitfrage: ob diese Thatsache ihrer Ursache nach lediglich auf die Erziehung und Gewöhnung zurückzuführen, oder ob sie schon von Hause aus in der Anatomie und Physiologie des menschlichen Leibes begründet und der Bestimmung des Menschen gemäß sei? — können und brauchen wir uns hier nicht näher einzulassen[1]); es interessirt uns für unsere gegen-

[1]) Von den auf direkte Beobachtung gegründeten Untersuchungen dürften u. a. die eines französischen Accoucheurs, des Prof. Comte, zu den inter-

wärtigen Betrachtungen die Thatsache und das, was aus ihr für die Aesthetik der Bewegungen folgt.

Zunächst hängt es mit der ursprünglichen oder durch Gewöhnung (Uebung) angeeigneten größern Kraft und Geschicklichkeit der rechten Hand zusammen, daß sie bei allen Manipulationen vorherrschend gebraucht und dabei natürlich auch die ganze rechte Seite mehr vorgewendet wird, während die linke Hand zu manchen Verrichtungen gar nicht gebraucht, bei den meisten nur als Hülfsglied benutzt und die ganze linke Seite mehr zurückgehalten wird. An diese vorherrschende und energischere Thätigkeit der Rechten gegen die Linke hat sich der Blick und die ästhetische Anschauung gewöhnt, und es ist dabei eine besondere Symbolik der beiden Seiten entstanden. Es drückt nämlich symbolisch die Rechte mehr die Aktivität, die Linke die Passivität aus; die Linke die Schwäche und Ungeschicklichkeit überhaupt, das unbeholfene Wesen, das „Linkische;“ die Rechte dagegen die Kraft und die Geschicklichkeit das „Rechte“ und „Richtige“ zu treffen und mit Energie zu vollziehen. Diese symbolische Bedeutung hat sich dann noch weiter entwickelt zur Bedeutung des „Rechts“ und „Unrechts,“ so wie zu der ganz allgemeinen der Affirmation und Negation. — Wo irgend nun diese Verhältnisse zum mimischen Ausdruck gelangen sollen, ist es nothwendig, den Gebrauch der Hände hiernach zu gewöhnen und zu richten. Es gilt dies namentlich für die Gestikulationen, aber auch für viele Handtirungen im gesellschaftlichen Leben, wo es die „Schicklichkeit“ fordert, die geschickte Hand und nicht die ungeschickte zu benutzen (z. B. beim Ein-

---

essantesten gehören. Aus der genauen Beschreibung von 18000 Geburten im Gebährhause zu Paris, so wie aus andern 2539 Geburten, die er persönlich beobachtete, will er den Beweis für die mit zur Welt gebrachte Minderkraft der linken Seite in dem Lagenverhältniß des Fötus im Mutterleibe gefunden haben. Er behauptet, daß in der überaus großen Mehrzahl der Fälle, der Fötus während der letzten 5 Monate der Schwangerschaft bis zur Geburt eine solche Lage habe, daß dabei die linke Schulter, wie überhaupt die linke Seite des Fötus nach hinten liege und einem Druck gegen die Wirbelsäule und die hintere Fläche der innern Beckenseite ausgesetzt sei, wodurch nun schon im Mutterleibe der Anlaß zu einer minder freien Entwickelung der linken Extremität des Kindes gegeben werde.

gießen eines Glas Weins, einer Tasse Thee, oder beim Ueberreichen eines Briefes, eines Geschenks und dergl. mehr). Die Rechte durch ihre symbolische Bedeutung des Affirmativen, des Rechts und des Richtigen, hat so auch rücksichtlich des Ausdrucks von Ehren= und Achtungsbezeigungen den Vorrang vor der Linken gewonnen, so daß z. B. wo es gilt, eine solche Verehrung oder Achtung einer Respektsperson gegenüber auszudrücken, man sich mit seinen Stellungen und Bewegungen so einzurichten hat, daß die zu ehrende Person zur Rechten bleibt. Daß die allgemeine Regel im praktischen Leben ihre Ausnahmen hat, daß unter besonderen Umständen die Aktion der Hände und das Verhalten in Beziehung auf das Rechts und Links sich nicht nach jener und der symbolischen Bedeutung zu richten habe, versteht sich von selbst, und ebenso auch, daß durch Mißbrauch und Uebertreibung die Anwendung der Regel bis zur Lächerlichkeit ausarten kann.

D. Weitere Betrachtungen aus der gymnastischen Bewegungslehre.

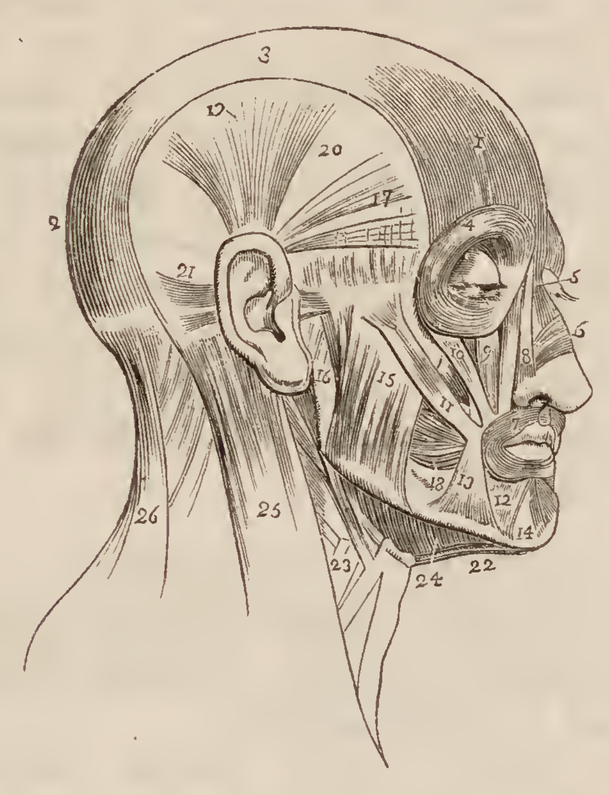
Zur weiteren Vervollständigung dessen, was bereits in der allgemeinen gymnastischen Bewegungslehre (Abschn. II.) abgehandelt wurde, haben wir hier zunächst noch im Besondern zweier Bewegungsgruppen zu gedenken, welche vorzugsweis für die Aesthetische Gymnastik von Belang sind und deren nähere Betrachtung wir darum für den vorliegenden Abschnitt d. Buchs versparten. Wir meinen die Bewegungen des Mienenspiels und der Sprache. Bei Anführung der Letzteren, die wir nur ganz kurz berühren, werden wir aber zugleich Gelegenheit finden, noch einige besondere, im Abschnitt II. auch nur leicht angedeutete Punkte näher zu erörtern.

a. Das Mienenspiel.

§. 35. Was zuerst das Mienenspiel betrifft, so würde zu einem rationellen Verständniß desselben zunächst die Kenntniß von der Anatomie und dem Mechanismus der Gesichtsmuskeln erforderlich sein, durch welche eben das Mienenspiel bewirkt wird. Ohne uns in eine ausführliche Darlegung einzulassen, wollen wir wenigstens zur Ergänzung der in Abschnitt I. gelieferten Muskeltabelle, in welcher die Gesichtsmuskeln noch unberücksichtigt blieben, Letztere in kurzer Uebersicht hier anführen. Beschränken wir uns dabei auf die eigentlichen Antlitzmuskeln, so muß zuvor noch der Schädelmuskel (M. epicranius) erwähnt werden, weil dessen vorderer Theil den für das Mienenspiel so höchst bedeut-

samen Stirnmuskel (M. frontalis) bildet, dessen in der Richtung abwärts steigende Fasern in ihrer Contraction die Stirnhaut unter Bildung von Querfalten in die Höhe ziehen (Siehe (1) in der hier beigedruckten Figur [1]).

Uebersicht über die Gesichts- oder Antlitzmuskeln.



A. Die Augenmuskeln.

a) Muskeln der äußeren Bedeckung.

1. Orbicularis palpebrarum (sphincter): Augenliedschließer (4); er bewirkt das ruhige Schließen der Augenlieder, besonders durch Herabziehen des oberen und, unter gleichzeitiger Thätigkeit des stratum externum die stärkere Verengernng der Augenliedspalte und das Zusammenkneifen der Augen. — Vielfach zum mimischen Ausdruck thätig.

2. Corrugator supercilii: Augenbrauenfalter; unter dem vorigen gelegen. Zieht die Augenbrauen nach unten und innen zusammen und erzeugt, wenn er an beiden Augen zugleich wirkt, die senkrechten Falten zwischen beiden Augenbrauen. — Zum

[1]) Diese Figur ist entnommen aus „Holsteins Lehrbuch d. Anatomie des Menschen. Berlin 1852." Die in der nachfolgenden Uebersicht nicht angegebenen, in der Figur aber bezeichneten Kopfmuskeln rc. sind noch: 2. M. occipitalis — 8. Galea aponeurotica — 19. M. attollens auriculae — 20. Fascia temporalis (den Schläfenmuskel bedeckend) — 21. M. retrahens auriculae — 22. M. digastricus inferior.

mimischen Ausdruck des Unwillens, aber auch des scharfen Nachdenkens.

3. Sacci lacrymalis: Thränensackmuskel; am innern Augenwinkel liegend. Zieht die Thränenkanälchen einwärts, mit ihren Mündungen nach dem Augapfel hin und preßt zugleich die Augenlieder gegen Letzteren, wodurch der Thränensack zusammengedrückt wird. Er befördert die Aufnahme der Thränen in die Thränenpunkte und ihre Fortleitung in den Nasenkanal.

4. Levator palpebrae superioris: Augenliedheber; mit Nr. 1. in Wechselwirkung stehend, zieht er das obere Augenlied aufwärts etwas unter den oberen Rand der Augenhöhle hin, so daß es bei geöffneten Augen etwas gefaltet erscheint. Während des Wachens ist dieser Muskel stets in Aktivität, um die Augen offen zu erhalten. Durch die rasch aufeinander folgende Wechselwirkung dieses Muskels und seines Antagonisten (Nr. 1.) entsteht das, was man einen Blick oder Augenblick nennt, und folgt sich dieses Wechselwirken in kurzen Fibrationen, so entsteht das Augen-Zwinkern, welches auch seine mimische Bedeutung hat (z. B. als leises Zeichengeben).

b) Muskeln des Augapfels.

1. Rectus superior: oberer gerader Augenmuskel; auch Superbus und Admirator genannt. — Zum Ausdruck des Stolzes, des Staunens und Bewunderns.

2. Rectus inferior: oberer gerader Augenmuskel; auch Deprimens und Humilis genannt, oder Augensenker, Demuthsmuskel. Mimisch: Demuth, Niedergeschlagenheit ꝛc.

3. Rectus internus: innerer gerader Augenmuskel; auch Aductor oder Anzieher genannt. Zum Ausdruck des Vergnügens, der Lust, Liebe ꝛc.

4. Rectus externus: äußerer gerader Augenmuskel; auch Abductor oder Abzieher genannt. — Zeigt durch Abwendung des Blickes Unwillen, Zorn ꝛc.

Alle vier Muskeln rollen, wenn sie einzeln nacheinander wirken, den Augapfel abwärts, aufwärts, einwärts, auswärts. Wirken sie paarweise, so bringen sie den Augapfel in eine der Diagonalrichtungen. Wirken sie alle zugleich, so ziehen sie den Augapfel gerade nach hinten in die Augenhöhle zurück.

5. Obliquus superior: oberer schräger Augenmuskel; auch Trochlearis sup. oder oberer Roller genannt. — Rollt, wenn er allein wirkt, den hinteren Theil des Augapfels nach innen und oben und richtet daher die Pupille und somit den Blick nach außen und unten, wie z. B. zum Zeichen der Verachtung oder Geringschätzung.

6. Obliquus inferior: unterer schräger Augenmuskel; auch Trochlearis inf. oder unterer Roller genannt; rollt, wenn er allein wirkt, den Augapfel in entgegengesetzter Richtung als der vorige, also die Pupille und den Blick nach innen und oben richtend.

Wirken Nr. 5. u. 6. zugleich, so treiben sie den Augapfel nach vorn und geben der Pupille die Stellung, bei der sie das größte Gesichtsfeld erhält; auch geben sie dann dem Blick den Ausdruck des Anstaunens oder heftiger expandirender Gemüthsbewegung.

B. Nasenmuskeln.

1. Dorsalis nasi: Nasenrückenmuskel. Zieht die Nasenhaut aufwärts und trägt so etwas zur Erweiterung der Nasenlöcher bei (5).

2. Compressor nasi: Zusammenzieher der Nase (6); drückt den unteren Nasentheil in der Querrichtung etwas zusammen und verengert hierbei den Naseneingang. Ist seine Ansatzstelle am Nasenbein fixirt, so werden die Nasenflügel aufwärts gezogen. — Nasenrümpfen und Ausdruck verächtlichen Spotts.

3. Depressor alae nasi: Niederzieher der Nasenflügel. Zieht den hinteren unteren Theil der Nase nach unten und gegen das Oberkieferbein, wobei das Nasenloch länger und schmaler wird.

Die Bewegungen der Nase werden zum Theil noch von Muskeln bewirkt, welche der Oberlippe angehören.

C. Lippenmuskeln.

(Der Wangen-, Mund- und Kinngegend zugehörend, an den Lippen sich ansetzend und diese bewegend.)

1. Orbicularis oris; Ring- oder Schließmuskel des Mundes (7). Schließt den Mund, wobei dieser sich zuspitzt und die Lippenhaut sich faltet. Wirkt er in Verbindung mit dem Buccinator (Nr. 7.), so werden die Lippen aneinandergepreßt und deren Ränder, jenachdem die oberflächliche oder die tiefe Schicht besonders thätig ist, entweder nach außen oder nach innen umgebogen. — Ist der Muskel außer Thätigkeit, so steht der Mund mehr oder weniger offen.

2. Levator labii superioris alaeque nasi: Heber der Oberlippe und des Nasenflügels (8). Hebt die Oberlippe nebst dem Nasenflügel und erweitert das betreffende Nasenloch.

3. Levator labii superior proprius: Oberlippenheber. Zieht nur die Oberlippe in die Höhe (9).

4. Levator anguli oris: Heber des Mundwinkels. (Der untere Theil desselben ist in der Figur zwischen 10 u. 11 sichtbar.) Zieht den Mundwinkel nach oben und etwas nach innen.

5. Zygomaticus minor: kleiner Jochbeinmuskel (10).

6. Zygomaticus major: großer Jochbeinmuskel (11).

Die beiden letzteren Muskeln ziehen den Mundwinkel nach oben und außen; vielfach in mimischer Thätigkeit.

7. Buccinator: Backen- oder Trompetenmuskel (18). Zieht den Mundwinkel nach außen und vergrößert die Quer-Dimension der Mundspalte. Bei geschlossenem Munde drängt er die Backen gegen die Zähne, wie dies beim Blasen ꝛc. der Fall ist.

8. Risorius: Lachmuskel. Von der Gegend des Winkels und der Basis des Unterkieferbeins entspringend, schräg nach vorn verlaufend und zugespitzt am Mundwinkel endigend, zieht er den Mundwinkel nach unten und außen. Beim Lachen thätig, wobei er mitunter das in der Wange entstehende Grübchen erzeugt.

9. Depressor anguli oris: Herabzieher des Mundwinkels (13). Er zieht den Mundwinkel gerade nach unten. — Beim weinerlichen Zustand des Gesichts in Contraction.

10. Depressor labii inferior: Herabzieher der Unterlippe (12). Zieht die Unterlippe nach unten und etwas nach außen; jedoch, wenn er auf beiden Seiten wirkt, nur gerade herunter. Er trägt zum Oeffnen des Mundes bei. Ist der Schließmuskel (Nr. 1.) gänzlich unthätig, so zieht Nr. 10. die Unterlippe so stark herab, daß die innere Seite derselben ganz nach außen gekehrt wird. — Flunsch.

11. Levator menti: Kinnheber (14). Zieht die Haut des Kinns in die Höhe, spannt sie und drückt sie gegen den Unterkiefer, wobei oft ein Grübchen im Kinn entsteht.

D. Unterkiefermuskeln.

1. Masseter: Kaumuskel (15).

2. Temporalis: Schläfenmuskel (20).

Beide Muskeln ziehen den Unterkiefer senkrecht nach oben gegen den Oberkiefer, so daß die oberen und die unteren Zähne aneinandergepreßt werden; zugleich schiebt die äußere Schicht des Masseter den Unterkiefer etwas nach vorn, wogegen die innere Schicht ihn etwas nach hinten schiebt.

3. Pterigoideus externus: äußerer Flügelmuskel. — Er zieht, wenn er auf beiden Seiten wirkt, den Unterkiefer horizontal nach vorn, bei einseitlicher Thätigkeit dagegen nach einer, und zwar nach der entgegengesetzten Seite hin.

4. Pterigoideus internus: innerer Flügelmuskel. — Schleift den Unterkiefer in schräger Richtung nach vorn und unten.

Erfolgen die verschiedenen Bewegungen der Unterkiefermuskeln nacheinander, so entsteht die Reibebewegung der Zähne, wie sie zum Zermalmen der Speisen nöthig ist.

§. 36. Die physiologisch durch die Innervation impulsirten Contractionen der in vorstehender Uebersicht angeführten Muskeln und die hierdurch bewirkten Bewegungen der verschiedenen Gesichtstheile, so wie das dabei miterfolgende Falten und Spannen der Gesichtshaut machen das Mienenspiel aus. — Im völlig ruhigen Gesicht, welches jedoch im wachen Zustande des Individuums nur sehr vorübergehend sich zeigt, spricht sich nur die habituelle Miene schlechthin, d. h. die besondere Physiognomie des Gesichts aus. Wie schwer es ist, die Miene in völliger Ruhe constant zu erhalten, erfährt man recht deutlich, indem man einem Daguerreotypisten sitzt. Namentlich sind die Augen und Lippen überaus beweglich, jene schon in Folge des stets einwirkenden Lichtreizes. Bei Individuen von lebhaftem Temperament und aufgewecktem Geist oder großer Empfindlichkeit ist das Mienenspiel am regsten; bei trägen oder gar blödsinnigen Individuen, so wie auch in sehr fetten oder aufgedunsenen Gesichtern ist es wenig wechselnd und nicht so mannigfaltig. Die Fettmasse unter der Haut dämpft oder verschlingt so zu sagen die Bewegung.

Die Bewegungen der Gesichtsmuskeln im Mienenspiel gehören zum großen Theil der Klasse der freien Bewegungen an, sei es nun, daß Letztere hier als Affekt- oder als Intentionsbewegungen (und Gewohnheitsbewegungen) eintreten. Vielfach jedoch erzeugt sich ein Mienenspiel auch durch bloße Reflexbewegungen, wie z. B. das gewöhnliche Blinzeln oder Zwinkern in Folge des äußeren Lichtreizes unwillkürlich erfolgt oder gewisse Mienen der unwillkürliche sympathische Ausdruck rein körperlicher Schmerzempfindungen sind. So treten auch sympathische und Associationsbewegungen im Mienenspiel hervor, wie es z. B. bei starken Gliederanstrengungen (Heben und Ziehen schwerer Lasten, bei kräftigem Drücken ꝛc.) der Fall ist.

Weil die Muskeln des Gesichts sehr entschieden unter dem Einfluß des bewußten Willens stehen, läßt sich durch diesen Einfluß das unwillkürliche Mienenspiel bis zu einem sehr hohen Grade beherrschen, und es gehört zur Aufgabe einer humanen Bildung und guten Erziehung, diese Beherrschung sich anzueignen und zur rechten Zeit eintreten zu lassen; nicht etwa, um jedwedes unwillkürliche Mienenspiel überhaupt zu unterdrücken,

sondern nur, damit das Thierische im Menschen sich in dessen Erscheinung nicht herrschend macht. Es wird jenes Beherrschenlernen besonders da nothwendig, wo die frühere Erziehung und Lebensweise geradezu häßliche und unschicklich verzerrte Mienen hat zur Gewohnheit werden lassen. — Wir empfehlen hier dem Gymnasten statt alles Andern ein gründliches Studium in Lessings klassischer Schrift: „Laokoon."

Geht das Mienenspiel über eine gewisse, den eben vorhandenen Seelenzustand oder Gedanken einfach und entschieden charakterisirende Gränze hinaus, so entsteht die Grimasse. Von ihr unterscheiden wir noch die Fratze insofern als Letztere ein ganz leeres, nichtssagendes oder nur Albernheiten ausdrückendes Mienenverziehen ist; die Grimasse dagegen zwar etwas Bestimmtes, ja sogar Gutes und an sich Vernünftiges auszudrücken bestrebt sein kann, aber es mit Uebertreibung, also in karrikirter Weise thut. Grimassen können leicht zur Gewohnheit werden, zeigen sich daher auch oft als habituelle in Folge einer nachlässigen Erziehung oder übler Angewöhnungen, zuweilen auch in Folge körperlicher Leiden. Absichtlich mimisch angewendet dürfen sie nur in der Darstellung des Komischen eintreten und doch auch hier wieder eine gewisse Gränze des Schicklichen nicht überschreiten.

Die habituelle Miene eines jeden Individuums bildet sich theils unmittelbar plastisch aus der Gestaltung der Gesichtsknochen und der darüber gelagerten Weichtheile hervor, theils durch das gewohnheitliche Mienenspiel, dessen Züge mit der Zeit bleibend werden. Dies ist z. B. sehr deutlich in Beziehung der Stirn-Falten oder Furgen wahrzunehmen, weshalb dieselben auch vorzugsweis von den Physiognomen ins Auge gefaßt wurden. Lavater erklärte gerade, parallele, nicht zu tiefe, oder parallel gebrochene Stirnfalten für Zeichen von Geradsinnigkeit und Verstand; verworrene, stark eingegrabene, gegeneinander streitende Falten dagegen als Zeichen von Rohheit und Verworrenheit des Charakters; Stirnen, deren obere Hälfte mit merklichen, besonders zirkelbogigen Falten durchfurcht, deren untere Hälfte flach und faltenlos ist, seien Zeichen von Dummheit u. s. w. Ebenso bilden sich die Mienenzüge um den Mund durch Gewöhnung zu constanten, charakterisirenden Zügen aus; schon in der habituellen

Haltung der Lippen allein liegt ja eine so reiche Symbolik! — Unedler und unschöner Ausdruck der habituellen Gesichtszüge ist sehr oft lediglich eine Folge oft wiederholter übergroßer oder heftiger Muskelanstrengung, weshalb man auch so häufig einen solchen Ausdruck in denjenigen Arbeiterklassen, welche sehr anstrengende körperliche Arbeit verrichten, so wie bei Turnern und Seiltänzern antrifft.

b. Die Sprachbewegungen und die Zeitformen der gymnastischen Bewegungen.

§. 37. Zu den freien Bewegungen gehören vor Allem auch die der Sprachorgane[1]) beim Sprechen und Singen, und die vollkommene Ausbildung dieser Organe, so wie die gehörige Vollziehung ihrer Bewegungen beim Sprechen und Singen, kann als ganz wesentlich zur Aufgabe der Gymnastik gehörig betrachtet werden, und zwar zum Gebiete der Pädagogischen Gymnastik, insofern es sich um die Ausbildung der Organe handelt; dagegen zum Gebiet der Aesthetischen Gymnastik sofern in Rede oder Gesang Gedanken und Seelenzustände durch die Stimme zum adäquaten, schönheitlichen Ausdruck gelangen sollen.

Indessen, da Gesang und Sprache nicht nur ihrem geistigen Gehalte und inneren Principien nach, sondern selbst rücksichtlich ihres äußeren Baues und ihrer Technik zum Gegenstand anderer, besonderer Wissenschafts- und Kunstgebiete geworden sind (der Logik und Grammatik rc., der Rhetorik, der Metrik, der Gesangskunst oder Musik überhaupt) — so darf hier ganz füglich auf diese Gebiete verwiesen werden. — Als Gymnast brauchen wir hier nur die innere und äußere Zusammengehörigkeit der Gymnastik mit der Sprache und der Musik festzuhalten und insbesondere auch für die praktische Ausübung der Aesthetischen Gymnastik deren Verbindung mit der Rhetorik und Gesangskunst (Musik) als eine nicht blos zulässige, sondern völlig sachgemäße und festzuhaltende zu behaupten.

---

[1]) d. h. der Lippen, der Zunge und des Gaumens, der Luftröhre und Lungen, sowie aller für die Respiration und die Bewegung jener Organe dienenden motorischen Muskeln.

Was wir aber hier aus der Rhetorik (Vortrag, Deklamation ꝛc.) und der Gesangskunst (oder Musik überhaupt) doch einer näheren Betrachtung zu unterwerfen haben, weil es nicht blos für die Bewegungen der Sprach- oder Stimmorgane zum Reden und Singen, sondern überhaupt für alle gymnastischen Bewegungen von hoher Bedeutung ist, für die der Aesthetischen Gymnastik am allerhandgreiflichsten — das sind die Zeitformen der Bewegungen, nämlich das Tempo und der Takt oder im Allgemeinen der Rhythmus.

„Es war Natur der Sache, daß die Musik sich zuerst und lange an Tänze und Lieder hielt; nicht etwa blos, wie man meint, des besseren Verständnisses wegen, so daß der Tanz und das Lied dem Gefühllosen doch etwa sage, was Töne und Tongänge bedeuten. Ihnen gefühllos verstände er dieses Band doch nicht. Der für die Musik Gefühllose kann es sich nicht erklären, warum man bei solchen Worten so geige, und bei Tönen tanze. Aus einem viel tiefern Grunde als einer solchen Verständigung wegen hielt die Musik sich an Tanz und Lied; weil Diese nämlich den Ektypus ihres Typus, der gleichnatürliche Ausdruck ihrer Energie ist, der zeitgemäßen Schwingung, des Rhythmus. — Wie man nicht ohne Musik tanzt, so hört auch das junge, lebensvolle Volk jene nicht ohne die Lust zu tanzen; sie hüpft ihnen in den Gliedern und Gebärden. Bei einem Zeitungsartikel denkt Niemand an Musik; lese man aber eine Stelle, die ganz und innig Sprache der Empfindung ist und: man will, man muß sie laut lesen mit Ton und Gebärde [1])“...

Schon in unserer Darstellung der allgemeinen gymnastischen Bewegungslehre Lings (Abschnitt II. d. Buchs §. 55. 57.), wo wir bereits auf das Rhythmische und Tempirte in den Bewegungen aufmerksam machten, wurde schließlich bemerkt, daß es nicht ein bloßes Gleichniß sei, wenn man die Tempobewegungen der Leibesglieder einer artikulirt gesprochenen Rede analog setze; denn es bestehe die Artikulation der Worte beim Sprechen wirklich in Tempobewegungen gewisser Muskeln und Skelettheile ꝛc., so gut wie bei Gliederbewegungen. Jede Sylbe, indem sie ausgesprochen werde, sei ein Tempo, und jedes ausgesprochene Wort eine Tempobewegung, und würden mehrere hintereinander folgende

---

[1]) Herder, Kalligone.

Worte (wie z. B. in der Deklamation eines Gedichts) nach einem bestimmten metrischen Gesetz ausgesprochen, so würden die Bewegungen der Sprachorgane rhythmische Bewegungen.

Für beide Bewegungsgruppen, für die Sprachbewegungen wie für die Gliederbewegungen, gelten daher rücksichtlich der ästhetischen Zeitformen gleichermaßen die Gesetze der Metrik. Die metrische Behandlung der Sprachbewegungen ist sattsam bearbeitet und in allem höherem Sprachunterricht Gegenstand der Ausbildung. In Betreff der Gliederbewegungen aber ist das Metrische bisher theils gar nicht, theils nur sehr dürftig oder einseitig Gegenstand der gymnastischen Ausbildung gewesen, und es ist einer der besonderen Vorzüge der Ling'schen Gymnastik, dieses Bildungs- und Darstellungs-Moment in eben so rationeller und consequenter Weise erfaßt und benutzt zu haben, wie alle in der Gymnastik liegenden.

§. 38. Das Tempo ist eine Formbestimmung, die nur den Künsten der Bewegung und überhaupt der Bewegung zukommt. Für die Plastik und die Malerei bleibt das Tempo außer Betracht, denn ihr Kunstwerk und Zweck bezieht sich immer nur auf einen einzigen, bestimmten Moment. In der Rhetorik und Poetik, in der Musik und Gymnastik dagegen kann nichts zur klaren und correkten Darstellung kommen ohne die Beachtung des Tempos.

Tempo ist Zeitmaß. In dem Ganzen und Allgemeinen der Bewegung spricht es sich aus in deren Geschwindigkeit. Dieselbe ist an sich eine relative, beziehungsweise Bestimmung; denn das Langsam drückt ebensowohl eine Geschwindigkeit aus, wie das Schnell, und dieselbe Bewegung, die wir in einer Beziehung als eine langsame bezeichnen, kann sehr wohl in anderer Beziehung eine schnelle sein. — Soll also die Vorstellung von der Geschwindigkeit eine gewisse Bestimmtheit erhalten, so muß eine bestimmte Maßeinheit ebenso nothwendig zu Grunde gelegt werden, wie für die Vorstellung der räumlichen Größe eine Maßeinheit nöthig ist. — Die astronomische Zeitmaßbestimmung nach Secunden, Minuten 2c. scheint allerdings zunächst eine rein abstrakte zu sein; aber sie ist es nicht, insofern sie der Naturwirklichkeit unmittelbar entlehnt, aus einer natürlichen Bewegung hervorgegangen ist. Es ist ja die Secunde 2c. ein ganz

bestimmter Zeittheil der in sich abgeschlossenen Umdrehungszeit unseres Planeten um seine Axe. Die Geschwindigkeit der kreisförmigen Bewegung des Sonnenzeiger-Schattens bietet uns für die Geschwindigkeit aller Bewegungen im Raume ein natürliches Grundmaß dar, und dasselbe wird faktisch, wenn auch nicht jedesmal unter Verstandesreflexion, allen Zeitmaßbestimmungen zum Grunde gelegt. Dieses Zeitmaß, auf andere alltäglich vorkommende Bewegungen sich übertragend, läßt uns nun durch die Gewohnheit auch in der Geschwindigkeit dieser Bewegungen ein unmittelbar zur Hand liegendes Zeitmaß gewinnen, und so kommt es, daß sich eine allgemeine Vorstellung oder ein gewisses Zeitgefühl in einem Jeden mehr oder weniger bestimmt ausbildet und hiernach selbst die subjektive Vorstellung von dem Langsam und Schnell sich ziemlich übereinstimmend bei allen Menschen vorfindet. — Durch vielfache Uebung (Gewohnheit) trägt z. B. der Militair das richtige Tempogefühl für den sog. „Langsamen Marsch" (80 Schritt à 1 Minute) und für den „Geschwindmarsch" (108 à 1 Min.) in sich, und findet ohne Uhr, ob irgend eine Marsch- oder Gangbewegung langsamer oder rascher ist. Noch entschiedener bildet sich der Zeitsinn in dem Musiker aus, weil ihm durch viele Uebung die verschiedensten Nüancen der Geschwindigkeit sich einprägen; so weiß er nicht blos die allgemeinere Unterscheidung eines raschen, mittlern und langsamen Tempos zu treffen, sondern im langsamen auch die weitern Unterschiede des Largo, Adagio, Larghetto etc., im mittlern das Andante, Andantino, Allegretto etc., im raschen das Allegro, Vivace, Presto und Prestissimo.

Daß das Tempo, schlichthin als Geschwindigkeit der Bewegung, schon eine sehr gewichtige ästhetische Bedeutung hat, erweist sich sogleich, wenn man bedenkt, wie die Aeußerungen der Gemüthszustände, und überhaupt dessen, was durch die äußere Bewegung aus der Seele heraus zum angemessenen Ausdruck gelangen soll, vorzüglich auch in der Geschwindigkeit der Bewegung ihre Bedeutung finden. Alles was sich auf die Geschwindigkeit der Bewegung überhaupt bezieht, wird auch für die Leibesbewegungen ästhetisch bedeutsam; so nicht blos das Schnell und Langsam, sondern auch die mannigfaltigen Modulationen davon und die Uebergänge von dem Einen zu dem

Andern durch Acceleration (Beschleunigung) und durch Retardation (Verzögerung); und auch in dem Verhältniß der Bewegung zur Ruhe erhält die Geschwindigkeit durch das Plötzlich und das Allmählig ihre besondere Bedeutung.

§. 39. Mit der allgemeinen Unterscheidung des Zeitmaßes oder Tempos, als eines langsamen oder schnellen, d. h. mit der bloßen Beobachtung der Geschwindigkeit ist es aber bei dem rationellen Betrieb gymnastischer Leibesbewegungen nicht abgethan, so höchst wichtig auch schon diese allgemeine Unterscheidung nach allen ihren Nüancen vom Largo bis Prestissimo für die gymnastischen Uebungen ist. Ganz abgesehen nämlich fürs Erste von der Folgeordnung und der Zusammengehörigkeit einer bestimmten Leibesbewegung mit andern vorangehenden und nachfolgenden, so erweisen sich selbst die allermeisten scheinbar einfachen Bewegungen, für sich genommen, z. B. ein Schritt, ein Sprung, ein Fechterausfall rc. — in sich schon als eine aus einfachern Elementen zusammengesetzte Bewegung. So ist z. B. der einfachste Sprung zusammengesetzt aus einer Hebung der Fersen, Beugung des Fuß- und des Kniegelenks rc. zum Ansatz des Sprungs; demnächst aus einem kräftigen Strecken jener Gelenke zum Emporschnellen, und endlich aus einem abermaligen Beugen und Strecken der resp. Gelenke zur Vollendung des Sprungs, d. h. zum Wiedereinnehmen der aufrechten Stellung. In der scheinbar so einfachen Bewegung eines gewöhnlichen Sprungs treten also sofort bei näherer Betrachtung drei deutlich unterscheidbare Hauptmomente hintereinander auf und jeder dieser Momente besteht dabei wieder aus deutlich zu unterscheidenden Momenten. Es kann daher für eine vollständige und klare ästhetische Auffassung des Sprungs nicht genügen, an ihm nur die größere oder geringere Geschwindigkeit, mit welcher er im Ganzen erfolgt, ins Auge zu fassen; sondern es müssen auch die in seiner Bewegung unterscheidbaren Momente sowohl rücksichtlich ihrer Zeitfolge, als auch rücksichtlich ihres gegenseitigen Tempoverhältnisses erkannt werden.

Diese Erkenntniß und das auf ihr wesentlich beruhende ästhetische Verständniß einer Leibesbewegung ist durch den Glied- und Gelenkbau unseres Körpers und dessen Mechanik bedingt. —

Sehr passend bezeichnet die anatomische Terminologie das Gelenk durch den Ausdruck „A r t i k u l a t i o n.“ Artikel (articulus) ist das Glied; Artikulation: Gliederung, eine Unterscheidung wesentlich zusammengehöriger Glieder. So ist nun jede vollkommen einfache Leibesbewegung nur die, in welcher sich nur e i n Glied, e i n articulus, bewegt, entsprechend wie in der Sprache die Sylbe oder das einfache Wort für sich genommen. — Wie nun ein zusammengesetztes Wort, ein Satz, eine ganze Rede nur verständlich und zum adäquaten Ausdruck des Gedankeninhalts werden kann durch eine artikulirte Aussprache: so auch kann jede zusammengesetzte Leibesbewegung und Reihe von Leibesbewegungen der ästhetischen Anschauung nur klar und schönheitsgemäß entgegentreten, wenn die Bewegungen mit der gehörigen Artikulation vollzogen werden, weil nur dann die Raum- und Zeitformen der Bewegung sich unverworren, klar und charakteristisch darstellen.

Da nun rücksichtlich der Zeitform jede einfache Bewegung, wie jede Sylbe in der Sprache, einen in sich geschlossenen Zeitraum, ein bestimmtes Zeitmaß oder Tempo umfaßt; zusammengesetzte und aufeinanderfolgende Bewegungen aber aus den in ihnen enthaltenen, gleichzeitig erfolgenden einfachen bestehen, so umfaßt auch jede zusammengesetzte Bewegung und jede Reihe von Bewegungen eben so viele aufeinanderfolgende Tempos, und die Unterscheidung dieser Tempos nach ihrer Folgereihe bezeichnen wir in der Gymnastik durch den Ausdruck „T e m p o z ä h l u n g.“

Jede Leibesbewegung in ihre natur- und sachgemäßen Tempos eintheilen und hiernach auch in der Praxis der Gymnastik üben lassen zu können, ist eine unerläßliche Forderung an jeden rationellen Gymnasten. Unverständige Kritiker und Turnlehrer wollen in einer solchen Uebungsweise nichts weiter als eine „D r i l l k u n s t“ erblicken — mit solchen Ignoranten ist aber nicht weiter zu rechten. Eine Bedenklichkeit darüber und zwar in Beziehung auf die Aesthetik der Bewegungen läßt sich schon eher hören; die nämlich: ob nicht durch ein strenges Unterscheiden und Zählen der Bewegungstempos bei den Uebungen die Leibes-Bewegung und Ausbildung etwas Eckiges annehmen werde? — Ja, antworten wir, unausbleiblich: wenn das Verfahren des Tempozählens nicht naturgemäß und methodisch ist. Aber der Betrieb

der rationellen Gymnastik ist ja eben der naturgemäße und methodische, und daher beantworten wir, indem wir ja nur die rationelle Gymnastik vor Augen haben, jene Frage nicht nur mit einem ganz entschiedenen Nein! sondern wiederholen nochmals auch die Behauptung, daß ohne gehörige Artikulation und Tempounterscheidung nie und nimmer eine vollkommen sichere, klare, wohlgeordnete und schönheitsvolle Bewegung möglich sei. Wie schon bemerkt, kommt es bei Anordnung der Tempos darauf an, daß sie nicht eine naturwidrige, der anatomischen Gliederung und der Mechanik unseres Körpers widersprechende sei[1]). Demnächst ist zu bemerken, daß die laute und weiterhin auch die nur in Gedanken vorgenommene Tempozählung keineswegs für immer beibehalten wird, sondern nach und nach unterbleibt, je nach der Sicherheit und Correktheit, mit welcher die Bewegung von den Uebenden ausgeführt wird. Ist ein gewisser Grad von Ausbildung erreicht, so unterbleibt zur ästhetischen Durchführung und zur praktischen Anwendung der Bewegungen das Tempozählen gänzlich, und das Eckige, welches die Bewegungen bis dahin vielleicht zeigen mochten, verliert sich ohne weitere Anleitung durch fortgesetzte freiere Uebung von selbst. Es ist hierin mit der ästhetischen Durchführung gymnastischer Bewegungen ganz ebenso, wie mit dem Musiciren. Erst muß man die einzelnen Noten auf dem Instrument finden und mit Sicherheit anschlagen lernen; dann kommt man zum taktmäßigen Anschlagen derselben, wobei theils laut, theils in Gedanken der Takt gezählt wird; nach und nach unterbleibt dies Zählen, man spielt, wenn auch noch etwas holperich, eine Etude oder ein Musikstück; allmählig spielt man es fließender und endlich völlig fließend und mit Ausdruck und schönem Vortrag. Das Artikuliren und Tempiren verschwindet auch in diesem Vortrag nicht; verschwände es aus demselben, so würde er zu einem chaotischen Getön.

Wie viel Erzieherisches und Bildendes in einer solchen Hand-

---

[1]) Ganz abgesehen von den diätetischen Forderungen, so geht hieraus also auch rücksichtlich der ästhetischen abermals die Nothwendigkeit für den rationellen Gymnasten hervor, mit der Anatomie und Organo-Mechanik des menschlichen Leibes gründlich vertraut zu sein, eine Nothwendigkeit, die noch immer von Vielen, welche sich die Anordnung und Leitung gymnastischer Uebungen zu einem Beruf machen wollen, nicht erkannt wird.

habung der gymnastischen Uebungen liegt, ist leicht einzusehen. Es sei blos beiläufig bemerkt, daß nur auf diesem Wege die Form und Bedeutung der Bewegungen in dem Uebenden zum Bewußtsein gelangen kann und wirklich gelangt und das Ueben ein bewußtes Thun wird. Hierin liegt u. a. auch der Grund, aus welchem dann weiter die gymnastischen Leibesübungen, selbst ohne alle anderweitige Nebeneinwirkung, nicht blos ein Bildungsmittel für den Leib allein, sondern auch für Sinn und Geist werden und der Geist die Herrschaft über den Körper zu gewinnen vermag. Das bloße Ueben der Glieder ohne bestimmte Artikulation und Tempo und ohne Bewußtsein davon, auch wenn es zur äußersten, staunenswerthen Gliederfertigkeit und Muskelkraft führen sollte, führt darum noch keineswegs zur Herrschaft des Geistes über den Körper; im Gegentheil, ein solches Ueben führt nur zu leicht erst recht zu einer Herrschaft des Körpers über den Geist.

§. 40. Das im vorstehenden Paragraphen Gesagte findet auch schon in Lings Pädagogischer Gymnastik die vollste Beachtung. Aber wir haben jetzt rücksichtlich der Aesthetischen noch ein Weiteres zu sagen.

Wir zogen nämlich im vorigen Paragraphen fürs Erste das Zeitmaß eigentlich nur in soweit in Betracht, wie es bei einer einfachen oder zusammengesetzten Bewegung zur Geltung kommt, ohne Rücksicht darauf, ob und in welchem Zusammenhange eine solche Bewegung mit vorangehenden und nachfolgenden stehe. Faßt man nun aber den Zusammenhang einer ganzen Reihe von Bewegungen ins Auge, sei es, daß ein und dieselbe Bewegung nach einem bestimmten Zeitgesetz repetitorisch hintereinander zur Ausführung kommt, oder sei es, daß verschiedene Bewegungen nach einem solchen Gesetz sich aneinander schließen: so tritt nun als ein formbestimmendes, ästhetisches Moment der Rhythmus ein, die Bewegungen erscheinen als rhythmische und die Bewegungstempos als Takt-Theile oder Glieder. — Als ganz einfaches Beispiel kann das militairische Marschiren dienen. Es besteht aus einer einzigen Hauptbewegung, aus dem repetitorisch ausgeführten Schritt, der aber, weil er wechselseitig von beiden Füßen ausgeführt wird, als Doppelbewegung erscheint,

welche in ihren Wiederholungen zunächst die Gesammtbewegung des Gehens, und bei Einhaltung eines gleichen Zeitmaßes für beide Füße und für die Wiederholungen ein besonderes rhythmisches Gehen, nämlich das Marschiren hervorbringt. Die Wiederholungen bestehen hier in einem zweimaligen, einem linkseitigen und einem rechtseitigen Ausschreiten, und diese Doppelbewegung ist ein Takt der Gesammtbewegung des Marschirens, jeder einzelne Schritt ein Taktglied, dessen Anfang und Abschluß in das wechselseitige Auftreten mit den Füßen, d. h. in den „Tritt" fällt.

Behufs der nähern Betrachtung erinnern wir erst nochmals daran, daß im Gegenwärtigen nur von den Zeitformen fortgehender Bewegungen, wie sie, als solche Zeitformen, den ästhetischen Sinn ansprechen und befriedigen, die Rede ist. Ganz füglich ist aber hierbei sogleich auf eine Analogie zwischen den zeitlichen und räumlichen Verhältnissen hinzuweisen. — Ebenso nämlich wie die gerade Linie, stetig fortgezogen ins Unbestimmte hin, den ästhetischen Sinn fast gänzlich indifferent läßt und in ihrer absoluten Einförmigkeit für denselben gleichsam das Bild der Langweiligkeit ist: ebenso läßt eine stetig, ohne allen Zeitwechsel fortdauernde Bewegung in rein zeitlicher Beziehung den ästhetischen Sinn gleichgültig; und wie in räumlicher Beziehung eine Linie erst dann diesen Sinn anregt, wenn sie ihre Richtung bricht oder rundet oder überhaupt in mannigfacher Weise wechselt: so auch kann es die Bewegung in zeitlicher Beziehung erst dann, wenn sie sich der Anschauung unter wechselnden Tempoverhältnissen darbietet. Die Analogie zwischen dem zeitlichen und dem räumlichen Fortgang der Bewegung ist hiermit aber noch nicht abgeschlossen. Allerdings regt zwar ein Wechsel in dem räumlichen Verhalten den ästhetischen Sinn an; aber keineswegs unter allen Umständen auf eine gefällige und befriedigende Weise; denn bewegt sich z. B. ein Punkt im durchaus regellosen, sich wirr verschlingenden und durchkreuzenden Bahnen fort, so macht dies auf den ästhetischen Sinn einen unangenehmen, ja widrigen Eindruck; das chaotische Durcheinander, der Mangel irgend eines bestimmten Anhalts für die Auffassung verwirrt auch den innern Sinn und kann ihn bis zu einem solchen Grade un-

leidlich affiziren, daß sich der Eindruck sogar in physisch-pathologischen Symptomen äußert. Einen ganz ähnlichen Eindruck macht nun aber auch die Bewegung, wenn sie rücksichtlich ihres zeitlichen Fortgangs in regelloser und wirrer Weise sich zeigt.

Soll eine länger fortgesetzte Bewegung oder eine Reihe von Bewegungen rücksichtlich ihres zeitlichen Erscheinens den ästhetischen Sinn befriedigen und fördern, so gehört dazu fürs Erste, daß sie sich ihm als ein geschlossenes oder als ein übersichtliches, faßbares Ganzes darstelle, und zwar wird sie um so mehr befriedigen, wenn sie sich nicht nur ihrer äußersten Abgränzung nach als ein Ganzes schlechthin darstellt und übersehen läßt, sondern überdies auch innerhalb ihres zeitlichen Fortgangs eine solche Ordnung befolgt, daß sie als ein bestimmt gegliedertes einheitliches Ganzes erscheint.

Damit nun eine in ihren zeitlichen Beziehungen wechselnde Reihe zusammengehöriger Bewegungen sich als ein solches Ganzes erweise, dazu ist erforderlich, daß aus der Ungleichheit des zeitlichen Fortgangs doch eine bestimmte Gleichheit hervortrete, was nun freilich auf keine andere Weise geschehen kann als dadurch, daß ein bestimmtes Gesetz die Ungleichheit regelt. Dieses Gesetz spricht sich zunächst aus als eine gleichmäßige Wiederholung des Ungleichen. Die Unterscheidung dieser gleichmäßigen Wiederholungen ist es, was man in Beziehung auf den zeitlichen Fortgang der Bewegung deren Takteintheilung nennt. Jede der Wiederholungen bildet einen Takt.

Durch den Takt erhält die Vielheit der Bewegungsmomente in zeitlicher Beziehung ihre bestimmte Norm. Aber das ordnende Gesetz greift noch weiter ein, indem es auch den ganzen Takt, der als die Zeiteinheit gilt, in kleinere, aber ebenfalls wieder gleiche Zeitabschnitte theilt. Die Anzahl dieser kleinern Abschnitte oder Takttheile kann entweder eine gerade oder ungerade sein. Diese Untereintheilung macht die sich stets wiederholende Regel jeder besonderen Taktart aus, welche ihre nähere Bestimmung durch den Rhythmus erhält.

§. 41. Um so mannigfaltiger nämlich die Modifikationen sind, welche in der Gliederung eines Taktes eintreten können, um so nöthiger ist es, daß die wesentlichen Abschnitte des Takts

sich in ihnen doch geltend machen und als die vorherrschenden auch wirklich zu erkennen sind. Dieses Hervorheben und Charakterisiren bestimmter Bewegungsmomente oder Takttheile eines taktmäßigen Bewegens wird nun durch den Rhythmus bewirkt. Zeitmaß und Takt für sich allein sind eigentlich nur abstrakt äußere Zeitbestimmungen; vom Rhythmus impulsirt, werden sie erst belebt.

Zunächst macht sich der Rhythmus als bloßer Taktrhythmus geltend, als welcher sich derselbe in dem Accent ausspricht, der vernehmbar (durch den Gesichts-, Gehör-, oder auch Fühl-Sinn) auf bestimmte Takttheile der Bewegung fällt, während die übrigen theils accentlos, theils minder accentuirt dahinfließen. Durch diese rhythmische Accentuirung erhält jede besondere Taktart ihren besonderen Rhythmus, der mit der bestimmten Eintheilungsweise der Taktart genau zusammenhängt. Der Vierviertel-Takt z. B., in welchem die gerade Anzahl das Durchgreifende ist, hat einen doppelten Accent (Arsis, Hervorhebung, Hebung): einmal auf dem ersten Viertel, und sodann, jedoch schwächer, auf dem dritten Viertel. Bei dem Dreiviertel-Takt ruht der Accent allein auf dem ersten Viertel; im Sechsachtel-Takt dagegen wieder auf dem ersten und vierten Achtel.

Man hat auf die Frage: was denn eigentlich der Rhythmus in einer Melodie sei? — die ziemlich treffende Antwort gegeben: er sei dasjenige, was, sobald man aus dem Tonstück die melodischen Töne oder Klänge herausnähme, übrig bleibe und sich noch vernehmen lasse, wenn man die Noten des Tonstücks ihrem Zeitwerth nach spiele, etwa durch Anschlagen von Stäben gegen ein Brett oder durch Klappern u. s. w. oder etwa auch das, was man beim Spiel der Trommel von der Melodie vernehme. Was hierbei vernommen wird, ist wenigstens eben der Taktrhythmus. Sofern man den Rhythmus einer musikalischen Tanzcomposition bei jener Frage im Sinne gehabt hätte, würde sich die Antwort ganz passend so haben geben lassen, daß der Rhythmus in jener Komposition dasjenige sei, was ein Tauber davon in den Bewegungen der Tanzenden sehen könne.

Aber nicht blos in der vorhin erwähnten, unmittelbar zur Takteintheilung in Beziehung tretenden Weise macht sich der Rhythmus geltend; er kann auch in einer höhern, freiern Weise

bestimmend und charakterisirend das Bewegen beherrschen, indem er sich nicht sowohl an ein äußeres Maß und Gesetz einer durchgehenden Eintheilung bindet, sondern vielmehr unmittelbar aus der Seele des sich Bewegenden hervorgeht als ein unmittelbarer Ausdruck des Gedankens, der Empfindung u. s. w. Dieser freiere, *seelische* Rhythmus, den man in der Deklamation und Musik auch wohl die *Emphasis* nennt, verleiht erst einem System von Bewegungen einen höhern Kunstcharakter und macht erst die Darstellung ästhetischer Ideen durch Bewegung möglich. — Wo dieser höhere Rhythmus fehlt, macht ein übrigens taktmäßiges Bewegen doch immer den Eindruck eines mehr oder weniger mechanischen, gleichsam automatischen Bewegens, wie es z. B. bei vielen unserer Gesellschaftstänze der Fall ist, bei welchen außerdem auch noch eine Monotomie in den Raumformen herrscht.

„Jede Folge rhythmisch geordneter Bewegungen hat nothwendig mit sich einen geistigen Ausdruck; aller Ausdruck aber, besonders wenn er in der Zeitform einer Succession erscheint, ist eine Sprache: der Rhythmus ist also eine weithin verbreitete allmächtig beredte Sprache der Gedanken und Empfindungen, und besonders des Affekts und der Leidenschaften, deren ästhetische Darstellung einer der reichhaltigsten Vorwürfe für alle Kunst ist. — Aber der nämliche Kunstausdruck, der im Stande ist, durch seine mächtige Gewalt die Leidenschaften auf das Heftigste zu erregen: er hat auch zugleich die wundersame Kraft, dieselben zu besänftigen. Der rohe Natursohn fühlte frühzeitig die Gewalt des Rhythmus; das wohlthätige desselben bemerkte er zuerst in den geregelten und dadurch gemäßigten Sprüngen einer ausgelassenen Freude; doch bald ließen auch andere Leidenschaften sich von demselben willig beherrschen. Des Wilden ermattendes Todtengeheul, sein verzweifelnd rasendes Umherspringen, ward zum milder besänftigenden Leichentanze, zum ergreifenden Wehgesange; bis endlich, durch höhere Cultur gemildert, auch diese Trauerklänge nicht mehr nöthig waren zur Stillung der Affekten. In solcher Ansicht von der Kraft des ordnenden Zeitmaßes betrachtet denn *Plato*, dem Gutes und Schönes überall erscheint als unzertrennbare Einheit, den Rhythmus als ein wohlthätiges Geschenk der Musen, als wohlgefällig den über uns wachenden Grazien, denen alle unmäßigen Gemüthsbewegungen fremd sind[1].“

Ueber die Bedeutung gewisser Taktarten und Rhythmen als

---

[1]) *Seidel*, Charinomos I.

besondere Ausdrucksweisen für Gedanken, Empfindungen, Affekte u. s. w. soll später noch etwas Specielleres gesagt werden; für jetzt nur noch einige allgemeine Bemerkungen.

Da der Rhythmus ein so überaus geeignetes Medium für den Ausdruck des psychischen und geistigen Lebens ist und der Beweis dieser Geeigentheit aus dem rhythmischen Verhalten dieses Lebens selbst sich ergiebt: so ist klar, daß die besonderen Verhaltungsweisen des psychischen und geistigen Lebens, wie sie sich im Großen und Ganzen verschieden gestalten, auch in Beziehung auf den Rhythmus und dessen Bedeutung eine dem entsprechende Verschiedenheit erzeugen müssen. — Dies bestätigt denn auch die Erfahrung ganz augenfällig.

So ist es eine ganz bekannte Thatsache, daß das Nationelle und das Volksthümliche sich in den vorherrschenden und beliebtern Rhythmen bei den verschiedenen Völkern ausspricht und zwar um so entschiedener, je eigenthümlicher sich jene beiden Bestimmungsmomente selbst erweisen. So herrschen bei dem einen Volke die beweglichern, schnellern Rhythmen vor, bei dem andern die mehr stetigen und langsamen; bei dem einen die springenden, bei dem andern die gemessen fortschreitenden u. s. w. — Eine andere durchgreifende Verschiedenheit wird durch die verschiedenen Lebensalter bedingt. Der Rhythmus in den Bewegungen der Jugend ist ein anderer, als in denen des reifen Mannesalters und des Greisenalters und bei einer kunstmäßigen Durchführung rhythmischer Bewegungen ist dies wohl zu beachten.

Eine im Großen und Ganzen hervortretende Verschiedenheit in den Rhythmen stellt sich auch innerhalb eines und desselben Volkslebens heraus, nach den Zeitaltern desselben, sofern nämlich mit den Zeitaltern der Entwickelungsgang des Volks fortschreitet und dessen Lebens- und Kulturzustände sich ändern. Die in den verschiedenen Zeiten vorherrschend üblich gewesenen Tänze, die Volkslieder in ihrem Versbau und ihren Melodien liefern hierfür die sprechendsten Beläge.

Wie mannigfaltig sich aber auch durch diese und andere allgemeine Bestimmungsmomente die Verschiedenheit der Rhythmen gestalten mag und wie sehr, innerhalb gewisser Gränzen, eine solche Verschiedenheit ihre ästhetische Berechtigung haben mag:

die höchste ideale Schönheit rhythmischer Formen wird immer in der Grazie und Würde liegen. Je weiter sich der rhythmische Ausdruck von diesen beiden rein menschheitlichen Erscheinungsformen entfernt, um so mehr ist er entweder als ein nur relativ schöner oder geradezu als eine ästhetische Ausartung zu betrachten, und um so mehr geeignet, zunächst den ästhetischen, und demnächst in weiterer Folge auch den sittlichen Sinn zu Abweichungen und Ausschweifungen zu verleiten. Platon warnt daher nachdrücklich vor solchen rhythmischen Bewegungen in der Gymnastik, Musik und Poetik [1]). Die Geschichte des Verfalls der griechischen Gymnastik giebt sattsame Beläge von dem sittenverderbenden Einfluß üppiger und wilder Rhythmen; sattsame Beläge liefern ebenso auch die Erfahrungen unserer Zeit. Ein schon oben erwähnter Autor sagt mit vollem Recht: „Der wilde Rhythmus mancher heutigen ohnehin schon im wirbelnden Taumel dahinschwebenden Tänze ist sicher nicht ohne nachtheiligen Einfluß auf die Sittlichkeit, wie jeder Denker zugestehen wird, der sich um Volksvergnügungen, um den Gang der Leidenschaften und um die Navitätslisten seit längerer Zeit aufmerksam bekümmert hat."

c. Von den Raumformen gymnastischer Bewegungen.

§. 42. Die Raumformen gymnastischer Bewegungen sind in Beziehung auf den menschlichen Körper selbst durch die Raumverhältnisse desselben, durch seine Gestalt und artikulirte Gliederung und durch die ihm eigne Organo-Mechanik bedingt. In dieser Beziehung haben wir aber die Bewegnngsformen schon in der Allgemeinen gymnastischen Bewegungslehre (Abschn. II. dieses Buchs sub B.) betrachtet und gezeigt, inwiefern durch den besonderen gymnastischen Zweck das Räumliche der Bewegungsformen näher bestimmt werde. Jene Bedingungen und die darauf sich gründenden Gesetze für das räumliche Bewegen bleiben nun auch in der Aesthetischen Gymnastik in Kraft; jetzt aber wollen wir fürs Erste nicht sowohl von dem sich bewegenden Körper und den bewegenden Kräften, als vielmehr von dem Raume aus-

[1]) Man s. u. a. Platons drittes Buch vom Staat.

gehen, inwiefern dieser durch die Bewegungen Begränzung und Form erhält. Die Bewegungen, denen diese nächsten Betrachtungen gelten, gehören vorzugsweis demjenigen Zweige der Aesthetischen Gymnastik an, welcher durch den Namen „Orchestik" bezeichnet wird.

Im Wesentlichen bestehen die orchestischen und taktogymnastischen Bewegungen in geregelten Fortbewegungen des ganzen Körpers von der Stelle, und es werden durch die Wege oder Bahnen, welche der Körper dabei im Raume beschreibt, eben die Raumformen gebildet, von welchen jetzt zuerst die Rede sein soll.

Da haben wir zur Einleitung wieder an das zu erinnern, was vorhin (§. 40.) rücksichtlich der Analogie zwischen den Raum- und Zeitformen hervorgehoben wurde; nämlich, daß ebensowenig eine ins Unbestimmte hin stetig fortgehende geradlinige Bahn der Bewegung, wie eine in unübersehbaren, wirren Verschlingungen und Durchkreuzungen fortlaufende Bewegungsbahn den ästhetischen Sinn befriedige; Jene nicht, weil sie den ästhetischen Sinn indifferent läßt, und Diese nicht, weil sie ihn verwirrt. Es wurde weiter bemerkt, daß erst eine gebrochene oder gekrümmte Bewegungsbahn den ästhetischen Sinn affizire, und zwar um so wohlthuender und befriedigender, je mehr sich die Bahn, bei aller Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltung, als ein übersichtliches, wohlgegliedertes und somit schön oder doch gefällig gestaltetes Ganzes darstelle.

Soll nun eine orchestische Bewegungsbahn als ein solches Ganzes sich darstellen, so muß sich in ihr[1]) ein bestimmter Punkt oder eine bestimmte Basis erkennen lassen, in Beziehung auf welche die Bewegung ihren Ausgang und Fortgang nimmt und ihren Abschluß findet; es muß ein Mittelpunkt oder eine Axe, um welche die Bewegung sich dreht, oder eine Grundlinie, an welcher sie ihren formellen Anhalt findet, vorhanden und zu erkennen sein. — Ein einfaches Beispiel bietet uns die Bewegung des Rundtanzes. Hier ist der Kreis, in welchem sich die Tänzer oder die Tänzerpaare bewegen, die dem Anblick sich darstellende Bewegungsbahn, und der Mittelpunkt des Kreises ist

[1]) wie überhaupt in jeder gymnastischen Bewegung. S. d. Allgemeine gymnast. Bewegungslehre in Abschn. II. d. Buchs sub B.

jener fixe Punkt, etwa ebenso, wie in der Bewegung der Planeten die Sonne der fixe Drehpunkt ist, um welche der Planet sich bewegt. So sind auch schon bei den Marsch- und Evolutionsbewegungen, wie solche bereits in Lings Pädagogischer Gymnastik oder auch bei militairischen Exercitien vorkommen, gewisse fixe Punkte oder Linien vorhanden, um welche oder nach welchen die Bewegungen erfolgen. Wollten die Tänzerpaare ins Ungewisse hinaus sich tanzend fortbewegen oder die Truppen ohne Pivots und Alignements evolutioniren, so würden diese Bewegungen nicht nur ihr schönes, oder doch ansprechendes Ansehen verlieren, sondern es würde auch gar bald eine totale Confusion, ein chaotisches Regen und Bewegen eintreten.

Eine orchestische, in sich abgeschlossene Fortbewegung einzelner oder mehrerer Individuen bildet durch ihre Bahn ein Figuren-Ganzes. In diesem Ganzen nun nennen wir jenen imaginären oder auch wirklich bezeichneten Punkt oder jene imaginäre Linie, worauf sich die Bewegung als eine Raumfigur basirt: den Grundpunkt und resp. die Grundlinie.

Wir sagten, daß der Grundpunkt ein fixer, die Grundlinie eine fixe sein müsse. Hier ist aber unter dem „Fix" nicht nothwendig ein absolutes Ruhen oder Verharren auf derselben Stelle zu verstehen, sondern vielmehr das sich gleichbleibende fixe Lagenverhältniß jenes Punktes oder jener Linie zu den verschiedenen Punkten der Bewegungsbahn, d. h. so etwa, wie das „Fix" in dem Ausdruck Fixstern genommen wird. Auch der Fixstern verharrt nicht in absoluter Ruhe auf derselben Stelle im Raume, aber sein Lagenverhältniß zu der ihn umziehenden Planetenbahn bleibt dasselbe. Ebenso gehört hierher das Beispiel von der Bewegung der Trabanten um deren Planeten, der seinerseits sich um die Sonne bewegt[1]).

Es versteht sich ferner von selbst, daß in einem zusammengesetzteren Figurenganzen auch wohl mehrere Grundpunkte und resp. Grundlinien sich vorfinden und erkennen lassen könnten;

---

[1]) Andere einfache Beispiele, welche sich in den gymnastischen Uebungen darbieten, findet man in der während der Bearbeitung gegenwärtigen Abschnitts herausgegebenen Schrift: „Hg. Rothstein, die gymnastischen Freiübungen nach P. H. Lings System. Berlin 1853." sub II. D.

indessen wird dann, wenn das Ganze sich als ein einheitliches darstellen soll, doch wieder irgend ein Punkt oder eine Linie als der Hauptgrundpunkt oder als Hauptgrundlinie sich vorfinden müssen. In dem vorhin erwähnten Beispiel des Laufs der Gestirne würde in Beziehung auf das ganze Sonnensystem die Sonne den Hauptgrundpunkt vorstellen, die Planeten aber die unmittelbaren Grundpunkte für die resp. Trabantenbahnen.

Ferner ist zu bemerken, daß der fixe Punkt oder die imaginäre Basis einer orchestischen Raumfigur nicht nothwendig innerhalb der Figur selbst zu liegen braucht. Es findet hier ein ganz ähnliches Verhältniß statt wie bei der Lage des Schwerpunkts einer materiellen Fläche, der auch je nach der Gestalt der Letzteren ebensowohl außerhalb wie innerhalb der Umgränzung liegen kann.

Uebrigens findet sich zu den fixen Punkten und Linien orchestischer Raumfiguren eine ganz interessante Analogie noch in den Knotenpunkten und Knotenlinien der sog. Chladnischen Klangfiguren, eine Analogie des Figürlichen, welche auch der innern wesentlichen Verwandtschaft zwischen der Orchestik und der Musik entspricht.

§. 43. Um auf die Gestaltung der orchestischen Raumfiguren näher einzugehen, ist zuvörderst über die Elemente dieser Figuren, d. h. über die verschiedenen Linien, aus welchen sie sich bilden können und welche überdies auch schon an sich als orchestische Figuren erscheinen können, Einiges zu sagen.

1. Die stetig fortgehende gerade Linie an sich, macht, wie schon bemerkt, gar keinen oder doch nur einen sehr einförmigen ästhetischen Eindruck. Es liegt dies theils in der Unveränderlichkeit ihrer Richtung, theils in der Stetigkeit ihres Fortgangs. Der letztere Grund kann aber in der orchestischen Bewegung aufgehoben und die gerade Linie doch von wechselnder Wirkung werden dadurch, daß die Bewegung nicht stetig, sondern in wechselnden Unterbrechungen sich fortsetzt; sei es, daß durch Sprünge gewisse Punkte der Linie übersprungen werden, oder sei es, daß die Bewegung selbst sich durch Ruhepausen unterbricht und auf diese Weise auf gewissen Theilen der Linie der Blick vorwiegend ruht. Diese Art von Wechsel kann indessen ebensowohl auch bei andern Bewegungsbahnen eintreten.

2. Die gebrochene, aus mehreren geraden Linien zusammen-

gesetzte Linie, als deren Hauptschema die Zickzackform angesehen werden kann, affizirt den ästhetischen Sinn offenbar um Vieles mehr als die stetig fortgehende gerade Linie. Die Zickzacklinie bietet an sich schon durch ihre vor- und zurückspringenden Winkel einen endlos variabeln Wechsel, selbst wenn derselbe auf regelmäßige und symmetrische Formen eingeschränkt wird. Durch ihre vorspringenden Ecken erhält sie den Charakter der Schroffheit, der Schärfe und des Abstoßenden, oder auch wohl des Neckischen, Launenhaften, der Caprice &c. Um dieses Charakters willen kann die gebrochene Linie als eine sehr ausdrucksvolle und bedeutsame zwar vielfach bei orchestischen Bewegungen Anwendung finden, aber niemals da, wo es auf gefällige und graziöse Bewegungen ankommt; für diese eignet sich nur:

3. Die gebogene Linie. Diese kann entweder sein eine in sich zurückkehrende Linie, wie die des Kreises, der Ellipse und andrer Curven, oder auch eine Spirallinie, Wellenlinie &c.

Die höhere ästhetische Bedeutsamkeit der gebogenen Linie gegen die gerade und die gebrochene, mag im Allgemeinen schon daraus entnommen werden, daß Erstere in den Gebilden des Organischen, des Lebendigen durchaus vorherrschend ist, während die gerade und gebrochene Linie in diesen Gebilden entweder gar nicht oder nur untergeordnet vorkommt. Eben deswegen erscheint uns die gebogene Linie im Allgemeinen als Symbol der Lebendigkeit, und hiermit stimmt auch ihre geometrische Qualität, vermöge welcher sie ihre Richtung in jedem Moment und Punkt fortwährend ändert, gleichsam daran erinnernd, daß auch das organische Gebild einer fortwährenden Umänderung in seinen Bestandtheilen unterworfen und das Lebendige als solches in einem fortwährenden Regen und Bewegen begriffen ist.

Die Kreislinie, welche in ihrer Totalität zugleich eine geschlossene Raumfigur, den Kreis, erzeugt und als Umgränzungslinie dieser Figur deren Peripherie heißt, zeigt im Vergleich zu allen anderen krummen Linien die einfachste Bestimmtheit und Regelmäßigkeit; indem jeder ihrer Punkte in der gleichen räumlichen Beziehung zu einem mit ihr selbst gegebenen Grundpunkte (Mittelpunkt) steht. Durch diese ihre geometrische Qualität ist die Kreislinie geeignet, als vielbedeutendes Symbol zu dienen.

Insbesondere gewährt sie uns durch ihre Beziehung zu dem von ihr umschlossenen Grundpunkte oder Centrum das vollkommenste Bild für alle Erscheinungen und Begriffe, in welchen sich ein centrales Verhältniß ausspricht, wie z. B. für die Individualität. Durch eben jene Beziehung drückt sie aus die Concentration, Intensivität ꝛc., und mit Recht wird der Kreis allgemein als Symbol der inhaltvollen Ewigkeit und Unendlichkeit anerkannt, während die leere, abstrakte Endlosigkeit eben in der geraden Linie repräsentirt ist. Wird die Beziehung der einzelnen Punkte der Kreislinie zu ihrem gemeinschaftlichen Grundpunkte realisirt durch sichtliche Darstellung der Radien — wie etwa durch die Speichen eines sich bewegenden Rades oder in orchestischen Gruppirungen durch sternförmige Aufstellung der sich Bewegenden — oder wird diese Beziehung auch nur lebhaft in Gedanken aufgefaßt: so erweckt das Bild des Kreises noch mannigfaltige andere Vorstellungen. — Bei alledem aber bleibt doch die Kreislinie, im Vergleich zu anderen Curven, für die ästhetische Anschauung die einförmigste und gebundenste.

Eine freiere Bewegung tritt uns dagegen schon in der elliptischen Linie entgegen, welche mit der Kreislinie zwar Verwandtschaft hat, von derselben aber wesentlich dadurch unterschieden ist, daß sie sich ihrer geometrischen Gesetzmäßigkeit nach nicht auf nur einen Grundpunkt bezieht, sondern auf zwei Grundpunkte (Brennpunkte). Je näher sich diese Punkte liegen, um so ähnlicher oder verwandter wird die elliptische Linie und Figur dem Kreis, sowohl ihrer symbolischen Bedeutung nach, als auch für die unmittelbare ästhetische Anschauung. — Eine noch höhere Freiheit bei innerer Gesetzmäßigkeit zeigen die Spirallinie und andere geometrische Curven, sowie ferner krumme Linien, wie sie unmittelbar in den Natur-Gebilden und Bewegungen vorkommen, z. B. die Eilinie, die Wellenlinie u. s. w.

Die letztgenannte Linie, welche alle übrigen gebogenen Linien als Elemente in sich fassen kann, bietet die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit, und man hat sie vorzugsweis die Schönheitslinie genannt, sowohl in ihrem Vorkommen in den Gestalten, als auch in den Bewegungen. Gewiß ist, daß die Wellenlinie durch ihre meist sanften Schwingungen und unmerklichen Uebergänge aus

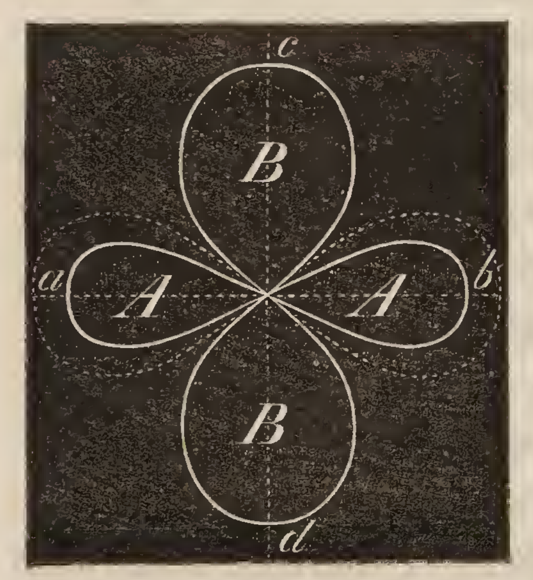
einer Richtung in die entgegengesetzte andere, als ein treffendes Symbol der Vermittelung von Gegensätzen überhaupt sich darstellt und wohl eben darum eine dem zartern ästhetischen Sinne so überaus zusagende und zur Darstellung des Lebendigen so unentbehrliche Linie ist. Jedenfalls aber wäre es eine einseitige, ja grundfalsche ästhetische Auffassung, wenn man die Wellenlinie so ausschließlich für die Schönheitslinie erklären wollte, daß sie unbedingt, wo und wie sie auch vorkommen möge, eine schöne Erscheinung sei, und daß Gestalten und Bewegungen unter andern Linien nicht ebenfalls schön sein könnten. Dieselbe Qualität, welche der Wellenlinie einen so eigenthümlichen und wohlgefälligen Reiz verleiht, macht auch, daß ihr unangemessenes Vorkommen und ungehöriges Vorherrschen den ästhetischen Sinn, und in weiterer Folge auch den sittlichen, verweichlicht, ihn zur Wollüstigkeit, zur Ueppigkeit und Schlüpfrigkeit ꝛc. hinzieht. Indem die Wellenlinie die Gegensätze ineinander überfließen macht, verschwimmt damit nur zu leicht auch alle Artikulation und somit geht, wo dies der Fall ist, die Klarheit, Entschiedenheit, Festigkeit und das Charaktervolle unter, und statt des Graziösen und Würdevollen, zu dessen Erscheinen die Wellenlinie allerdings fast unentbehrlich ist, tritt nur zu leicht die widerwärtige Erscheinung des Schlangenhaften und Wurmhaften hervor. — Wir werden weiter unten noch einmal hierauf zurückkommen.

§. 44. Außer den Figuren, welche die Linien in sich schon darstellen, werden nun aber in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit Raumfiguren durch Kombination der Linien erzeugt. So können aus der Verbindung gerader Linien endlos vielerlei Polygonfiguren hervorgehen, vom einfachsten Dreieck an bis zu dem vom Kreise kaum zu unterscheidenden Vieleck. — Jenachdem nun entweder blos gerade oder blos krumme Linien eine Figur bilden oder diese aus den beiderlei Linien sich gestaltet, erhält natürlich auch die Figur selbst einen anderen Charakter. Aber abgesehen von diesem Charakter, so treten bei jenen Kombinationen noch einige allgemeine Bestimmungen als ästhetisch maßgebend auf, nämlich die Bestimmungen der Regelmäßigkeit, der Symmetrie und der Harmonie.

Die bloße Regelmäßigkeit, in der gleichen Wiederholung

des Gleichen sich darstellend, ist die simpelste dieser Formbestimmtheiten. Sie zeigt sich schon in der Parallelität der Linien, und wenn wir z. B. in dem militairischen Parademarsch die einzelnen Zugfronten sich parallel dahin bewegen sehen, so liegt schon in dieser ihrer Parallelität das ästhetische Moment der Regelmäßigkeit, die hier aber außerdem auch noch in der gleichen Frontlänge der wiederholt aufeinander folgenden Züge und in deren gleichen Distancen hervortritt. — Weiter aber sind das gleichseitige Dreieck, das Quadrat, wie überhaupt jede geometrische Figur, in welcher sich lauter gleiche Seiten und gleiche Winkel in gleicher Folge wiederholen, regelmäßige Figuren.

Eine, die Regelmäßigkeit zwar in sich aufnehmende, aber doch höhere Formbestimmung liegt in der Symmetrie. Während das blos Regelmäßige in der gleichen Wiederholung des Gleichen nur einen unterschiedslosen Fortgang zeigt, tritt in dem Symmetrischen der Unterschied ein, d. h. in dem Symmetrischen stellt sich stets eine bestimmte Scheide oder Mitte dar, in Beziehung auf welche die Ordnung und der Fortgang der Theile gesetzt ist und eine gleiche Wiederholung desselben Ungleichen stattfindet. So z. B. giebt nachstehende Figur, unter welcher man sich eine orchestische Bahnfigur denken mag, in ihren ausgezogenen Bogenlinien ein einfaches Schema einer symmetrischen Figur. Es stellt



sich darin ab (oder auch cd) als die Scheide dar, und die Schlingen A u. B sind darin das Ungleiche, welches sich in gleicher Weise auf der einen, wie auf der andern Seite wiederholt. Wären dagegen die Schlingen A A, wie in den punktirten Bogenlinien, von gleicher Größe und Gestalt wie B, so würde die Figur nur eine regelmäßige schlichthin sein. Unsymmetrisch würde man sie in diesem Falle zwar nicht nennen können; aber ihre Symmetrie wäre hier in der bloßen Regelmäßigkeit aufgegangen. Wirklich unsymmetrisch wäre die Figur dagegen, wenn die Schlingen auf jeder Seite der Scheide verschiedene Gestalt oder Größe hätten oder wenn die gleichen Schlingen nicht in

derselben Ordnung aufeinander folgten. Jedes unregelmäßige Figurenganzes ist natürlich auch ein unsymmetrisches.

In der symmetrischen Form und Ordnung tritt schon Wechsel und Mannigfaltigkeit ein und sie gewährt daher im Allgemeinen ein größeres ästhetisches Interesse. Es treten in dem Symmetrischen schon ganz ungesucht, wenn auch nur rein äußerlich, die gegensätzlichen Raumbestimmungen des Oben und Unten, des Rechts und Links, des Vorn und Hinten, des Hoch und Tief u. s. w. auf, und jeder dieser Gegensätze läßt in sich die vielfachsten Modifikationen der symmetrischen Gestaltungen zu. — So mannigfaltig nun aber auch der Wechsel in den symmetrischen Formen und Anordnungen sein kann, und so weit das Symmetrische in dieser Hinsicht das blos Regelmäßige dem ästhetischen Werthe nach hinter sich zurücklassen mag, so ist damit doch keineswegs ausgemacht, daß jede symmetrische Figur und Ordnung, jede blos regelmäßige an Schönheit übertreffe, ja überhaupt als schön erscheinen müsse.

Das Regelmäßige und das Symmetrische ist nämlich, als solches, überhaupt noch gar nicht eigentlich *schön* zu nennen, sondern eben nur regelmäßig und symmetrisch, und es kann wohl einen angenehmen und gefälligen, auch wohl einen erhabenen Eindruck auf den ästhetischen Sinn machen; aber nicht als Schönes oder als Schönheit sich darstellen. Die wirklich schöne Erscheinung, das *Schöne*, setzt nothwendig ein Inneres voraus, mit welchem das Aeußere in voller Uebereinstimmung steht und so Jenes mit Diesem als ein harmonisches Ganzes erscheint. Regelmäßigkeit und Symmetrie sind aber rein äußerliche, quantitative Formbestimmtheiten, in welchen von allem Inhalt abstrahirt ist.

Den Uebergang von der bloßen Symmetrie zu der höhern ästhetischen Form des *Harmonischen* macht die *Maßbestimmtheit* aus, durch deren Erfüllung eben auch erst das Symmetrische als schön erscheinen kann. Die Maßbestimmtheit weist schon auf ein Inneres oder Qualitatives hin. So gehört es z. B. schon zur qualitativen Bestimmtheit einer Thür- oder Fensterfigur, daß dieselbe nicht unter ein gewisses, der realen Bestimmung der Thür oder des Fensters entsprechendes Maß sich verkleinere und daß sie überdies ein gewisses Maßverhältniß der Höhe und Breite

einhalte. So gehört, außer andern Bestimmungen, zu dem Bilde eines Thurms ein gewisses Maßverhältniß der Grundfläche und Höhe, u. s. f. — Je mehr nun eine solche Maßbestimmtheit in wirklichen Erscheinungen zu deren Wesen gehört und je bestimmter es sich in Letzterem als Gesetz ausspricht, um so mehr ist in dieser Maßbestimmtheit das Qualitative enthalten. Dies kommt z. B. vor in zusammengesetzten chemischen Körpern, deren Elementarstoffe sich nur unter ganz bestimmten Maßverhältnissen zu einem neuen, qualitativ andern Stoffe oder Körper verbinden. Ebenso qualitativ bestimmend ist das Maßverhältniß der Schwingungen von Saiten, auf welchem Verhältniß die spezifische Bestimmtheit oder Qualität jedes Tones beruht.

Damit nun die Harmonie hervortrete, dazu ist erforderlich, daß die Elemente, welche sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen sollen, nicht qualitativ gleicher, sondern qualitativ verschiedener, ja entgegengesetzter Bestimmtheit seien, daß aber die Vereinigung in einer Weise erfolge, durch welche diese Verschiedenheit oder Gegensätzlichkeit der ästhetischen Betrachtung oder Empfindung als aufgehoben und in einer ihr wohlthuenden totalen Uebereinstimmung erscheine. — Hierbei ergiebt es sich alsbald, daß freilich nicht jedes beliebige Element mit andern beliebigen Elementen sich zu einer bestimmten Harmonie vereinigt oder vereinigen läßt. Jede bestimmte Harmonie setzt ein leitendes, die Vereinigung der Elemente bestimmendes Princip voraus, in Beziehung auf welches die Verschiedenheiten und Gegensätze sich aufheben und ein übereinstimmendes, einheitliches Ganzes (das Harmonische) hervortritt.

In einer Ton-Harmonie besteht dieses Princip in einem der Töne selbst, der darum ganz passend die Dominante oder der Grundton in dieser Harmonie heißt. Da nun in den Elementen orchestischer Raumfiguren — nämlich in den Bewegungslinien und Bewegungs-Elementarfiguren, aus welchen sich das figürliche Ganze bildet — das Qualitative in der ästhetischen Bedeutung dieser Linien und Elementarfiguren liegt: so kann natürlich auch das die Harmonie orchestischer Raumfiguren bestimmende Princip nur in der ästhetischen Bedeutung Jener oder der orchestischen Bewegungen selbst gesucht werden.

Die harmonische Vereinigung von Elementen zu einem einheitlichen Ganzen schließt eine gleichzeitige symmetrische Anordnung an demselben Ganzen keineswegs aus. Ein ganz nahe liegendes Beispiel hierfür liefert der menschliche Organismus oder Leib, der ein harmonisches, gleichzeitig aber auch in seiner äußern Erscheinung ein symmetrisch gestaltetes Ganzes ist. Indeß ist es keineswegs nothwendig, daß mit der Harmonie die Symmetrie sich verbindet. Jeder Ton-Accord z. B. ist ein Harmonisches ohne Symmetrie; die meisten harmonisch durchgeführten Gemälde (Historische-, Landschafts-Bilder ꝛc.) zeigen nichts Symmetrisches.

§. 45. Nach dem in den vorangegangenen §§. von den Raumformen Gesagten, würden nun für die Anordnung orchestischer Raumfiguren folgende allgemeine Sätze sich ergeben und hervorzuheben sein:

1. Es soll die orchestische Bewegung auch in ihren räumlichen Beziehungen den ästhetischen Sinn zwar affiziren und in mannigfaltigster Weise erregen, nicht aber denselben verwirren und in Schwindel oder Taumel versetzen. Die ästhetische Anschauung muß für sich ein Fixum in der Bewegung finden, damit sie nicht in der Bewegung sich verliere oder von ihr mit fortgerissen werde, sondern derselben mit Bewußtsein oder doch mit Besinnung folgen könne.

2. Es müssen sich daher für die Bewegungsfigur gewisse fixe Punkte oder Linien ergeben, in Beziehung auf welche die Bewegung und ihre Bahn und die durch Letztere beschriebene Figur als geregelt erscheinen.

3. Die Anordnung der Figuren-Elemente zu einem Figurenganzen kann zunächst eine blos äußerliche, also eine bloße Neben- oder Beiordnung sein, wobei lediglich die quantitative Bestimmtheit des Regelmäßigen u. Symmetrischen bestimmend ist, oder

4. Die Anordnung kann eine aus innern oder qualitativen Bestimmungen hervorgehende und somit eine Unter- oder Einordnung sein, welche Anordnung als eine harmonische erscheint.

5. Zu den blos regelmäßigen orchestischen Figuren eignen sich zunächst schon alle regelmäßigen geometrischen Figuren, vorzüglich die durch gebogene Linien gebildeten (Kreis, Elipse ꝛc.); demnächst auch die Zusammensetzungen dieser Figuren, sei es, daß in solchen

Zusammensetzungen (wie z. B. in Rosetten ꝛc.) die Elementarfiguren einander unmittelbar berühren oder durchkreuzen, sei es daß die eine die andere umfaßt (wie z. B. in dem Bild zweier concentrischer Kreise) oder sei es, daß die Elementarfiguren durch Parallellinien oder andere entsprechende Verbindungslinien sich zu einem größern Figurenganzen aneinanderreihen und vereinigen.

6. Die Construktion symmetrischer Figuren kann auf dieselbe Weise erfolgen, nur daß dabei die symmetrische Mitte oder Scheide hervortreten muß, in Beziehung auf welche sich die Gleichheit in der Ordnung des Ungleichen ergiebt. Erfolgt dabei die Zusammenstellung von Elementarfiguren zu einem symmetrischen Figurenganzen dergestalt, daß eine der Elementarfiguren als Hauptfigur erscheint, zu welcher die übrigen in einem gewissen, wenn auch nur äußerlich gesetzten Maßverhältniß stehen, so erhält die symmetrische Figur einen um so höhern ästhetischen Werth und kann als eine äußerlich harmonische angesehen werden.

7. Eine wirklich harmonische Anordnung orchestischer Raumfiguren kann jedoch erst da eintreten, wo die Bewegung selbst der adäquate oder entsprechende Ausdruck eines concreten Inhalts sein, d. h. wo eine bestimmte Handlung ꝛc. durch die orchestische Bewegung sich ästhetisch verwirklichen soll; wo also der Bewegung eine specifisch bestimmte, wesentliche Bedeutung zum Grunde liegt und somit auch die Bewegungsbahn ihre qualitative Bestimmtheit in Beziehung auf jene Bedeutung (als auf ihr Princip) erhält.

8. Diese harmonische Anordnung kann nicht sowohl in einer Construktion bestehen; vielmehr wird sie sich als eine Entwicklung und Constitution zeigen, nämlich des leitenden Princips der Bewegung, und es wird sich in der entwickelten Raumfigur das Fixum nicht sowohl als sichtbarer Grundpunkt oder construirbare Grundlinie wahrnehmen lassen, als vielmehr nur von der höhern ästhetischen Erkenntniß als ideeller Einheitspunkt zu erfassen sein. Auf diesen Einheitspunkt concentrirt sich das ästhetische Interesse, und was im Verlauf der Bewegung sich nicht auf ihn bezieht oder zurückführen läßt, bleibt entweder ästhetisch indifferent (als Lückenbüßer) oder stört den harmonischen Eindruck.

Auf dem Umstand, daß die Harmonie, als logische Kategorie,

eine wesentlich höhere Stelle einnimmt, als die bloße Regelmäßigkeit und Symmetrie, und auch — was übrigens mit diesem logischen Verhältniß zusammenhängt — das Harmonische ein höheres und umfassenderes ästhetisches Interesse gewährt, als das blos Regelmäßige und Symmetrische: beruht in der rationellen Gymnastik in Beziehung auf das Räumliche die Unterscheidung der Orchestik in eine höhere und eine niedere. Zu der Letzteren gehören die orchestischen Bewegungen, sofern in ihrer räumlichen Anordnung einzig die Regelmäßigkeit und Symmetrie befolgt wird; zu der höhern Orchestik gehören dagegen die orchestischen Bewegungen, sofern ihre Anordnung den Bestimmungen der Harmonie gemäß erfolgt.

Bei genauerer Betrachtung stellt sich aber selbst in dem Harmonischen noch ein wesentlicher Unterschied heraus. Es können nämlich entsprechende Elemente sich lediglich nach einem bestimmten Causal-Verhältniß schon zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, oder ihre Vereinigung kann zugleich noch nach einem bestimmten teleologischen Verhältniß bestimmt sein. Als ein Harmonisches der ersten Art erscheint z. B. ein Ton-Accord. In diesem stehen die Elemente, nämlich die specifisch verschiedenen Töne, nur im Causal-Verhältniß, d. h. als Grund und Folge zueinander in Verband; indem nämlich die Dominante (der Grundton) der Grund ist, in Beziehung auf welchen die übrigen Töne nothwendig als Folge erscheinen, und eine Harmonie herstellen. Dagegen stehen in dieser Harmonie die Elemente unter sich und in Beziehung auf das Grundelement außer allem teleologischen Verhalten zu einander. Die Form nun, unter welcher die Elemente oder Glieder, aus welchen sich ein einheitliches Ganzes constituirt, nicht blos nach einem innern Causal-Verhältniß (als Grund und Folge), sondern zugleich nach einem innern teleologischen Verhältniß (als Zweck und Mittel) mit einander zu dem harmonischen Ganzen vereint sind: diese höhere Form ist — der Organismus (Vergl. Abschnitt I. sub B: b. §. 43—46 ꝛc.). Es ist diese Form aber überhaupt die höchste, unter welcher eine Gestaltung oder ein Gebild in Raum und Zeit erscheinen kann. Jedes organische Gebild ist ein harmonisches; aber nicht jedes harmonische Gebild ist ein organisches.

§. 46. Um die Betrachtung der ästhetischen Raumformen nicht unnöthigerweise zu erschweren, haben wir in dem Bisherigen (§. 42—45) die Gestaltung des Raums durch die Bewegung zunächst nur nach den Horizontaldimensionen desselben, wonach die Bewegungsbahn auf dem Grund und Boden Flächenfiguren liefert, in Betracht gezogen. Die dritte Dimension des Raums, nämlich die Vertikaldimension, oder in Bezug auf die Bewegung die Höhenrichtung, ließen wir dabei vorläufig ganz unberücksichtigt.

Hierzu waren wir aber um so mehr berechtigt, da die Horizontaldimensionen des Raums für die orchestischen Bewegungen, von welchen wir doch fürs Erste nur reden wollten, die hauptsächlichen und der Aesthetik dieser Bewegungen fast einzig entsprechenden sind. Allerdings können und sollen Bewegungen nach der Höhenrichtung auch in der Orchestik Anwendung finden. Aber als geeignete Bewegungen dieser Art ergeben sich, außer den mimischen Bewegungen, welche die Orchestik also der Mimik zu entlehnen hat und von welchen erst später die Rede sein wird, nur die Sprungbewegungen, und von diesen zeigt sich bei genauerer Untersuchung, daß sie verhältnißmäßig einen sehr untergeordneten Werth in der Aesthetischen Gymnastik haben und in derselben nur eine sehr beschränkte Anwendung finden dürfen.

Der Mensch ist durch die ganze Organisation seines Leibes und dessen statische und mechanische Verhältnisse an den aufrechten Stand und Gang auf dem festen Grund und Boden der Erdoberfläche angewiesen. Will er diese Fläche in seiner Fortbewegung verlassen und sich über sie erheben, so kann es nur geschehen entweder dadurch, daß er sich künstlicher Mittel oder Vorrichtungen (Leitern, Treppen u. andere Gerüste rc.) bedient, oder dadurch, daß er sich durch Sprungbewegungen erhebt. Die erstere Weise der Emporbewegung, indem sie vernünftiger Weise nur um bestimmter äußerer Zwecke oder Bedürfnisse willen erfolgt, liegt außer dem Bereich der Aesthetischen Gymnastik[1]), so daß

---

[1]) Dergleichen allgemein menschliche Fertigkeitsübungen, als Steigen, Klettern u. s. w., gehören in das Gebiet der Pädagogischen Gymnastik. S. Abschnitt II. dieses Buches §. 7, sowie des Verfassers kleinere Schrift: „Die gymnastischen Rüstübungen. Berlin 1855.“

also der Sprung für Letztere als die einzige Vertikalbewegung übrig bleibt.

Diese Bewegung aber stellt sich sofort erstens in Hinsicht auf das rein Räumliche schon deshalb gegen die Horizontalbewegung als eine um Vieles beschränktere dar, weil sie an eine einzige Raumdimension gebunden ist, während die andere sich nach zwei Dimensionen hin entwickelt und also eine bei Weitem reichere Mannichfaltigkeit der Gestaltung mit sich bringt. — Ebenso steht aber die Vertikalbewegung rücksichtlich der ästhetischen Bedeutung der Horizontalbewegung um Vieles nach, weil die Letztere, als die dem Menschen natürlichste, angemessenste und freieste, auch durchaus vorherrschend seine räumlichen u. örtlichen Beziehungen zu andern Menschen und zu den ihn umgebenden Objekten vermittelt, und darum auch selbst eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit von Bedeutungen erhält.

Ferner erweist sich die Vertikalbewegung im Sprung in Bezug auf die gegebenen Kräfte, welche diese Bewegung bewirken u. gestalten, als überaus ungünstig für die ästhetische Anwendung derselben, und zwar in doppelter Hinsicht. Fürs Erste nämlich, weil die Emporbewegung direkt der Schwerkraft entgegenstrebt und dabei das ganze Körpergewicht aufzuheben ist, fordert sie schon eine beträchtlich größere, rein quantitative Kraftanstrengung; demnächst aber zugleich noch eine schwierigere u. intensivere Kraftentwickelung behufs Erhaltung des Gleichgewichts in dem zum Schweben gebrachten Körper. Der Sprung erscheint daher immer, mehr oder weniger, als eine erzwungene Bewegung, und auch darin spricht sich ein die ästhetische Wirkung u. Bedeutung des Sprungs störendes Princip aus. Eine große Springer-Virtuosität kann zwar dieses Störende vermindern, ja in gewissen Gränzen des Sprungs ganz unbemerkbar machen; vorhanden aber als Princip u. Thatsache bleibt es immer, und was an dergleichen Vertikalbewegungen eines Springervirtuosen für die Anschauung ein Interesse gewährt, ist im Grunde genommen nichts weiter, als die äußere Kunstfertigkeit in einer Leistung, deren ästhetische Wirkung auf den Beschauer sich lediglich auf den Reiz des bloßen Staunens u. Verwunderns beschränkt, zu welchem sich unter Umständen vielleicht noch der eines voran-

gehenden Entsetzens gesellen mag, und die Leistung in einer solchen Fertigkeit besteht sonach nicht sowohl in einem Kunstwerk, als vielmehr in einem Gaukelwerk.

Wollte man darin, daß ein staunenerregender Sprung eine beträchtliche Kraft u. Lebensenergie offenbart u. von einer gewissen Beherrschung des Körperlichen Zeugniß giebt, eine tiefere ästhetische Bedeutung finden — und eine solche läßt sich ihm einerseits wohl zusprechen — so zerstört aber doch die Mechanik des Sprungs selbst allsogleich diese Bedeutung wieder; denn ganz abgesehen davon, daß auch die höchst mögliche Sprungerhebung doch nur ein sehr unbedeutendes Maß erreicht[1]), so beweist ja gerade der Sprung aus seiner Erscheinung erst recht eigentlich u. sichtbarlich die physische Ohnmacht des Menschen, sich frei über die Erde zu erheben, und seine Abhängigkeit von der Schwere, indem nach der verhältnißmäßig geringen Erhebung allsogleich u. mit Nothwendigkeit das Herabsinken folgt und noch überdies, bei öfterer Wiederholung, sehr bald die Kraftserschöpfung an dem Springer zu erkennen ist. Man würde also völlig berechtigt sein, dem Sprunge, statt jener ästhetischen Bedeutung, ebensowohl die ihr entgegengesetzte beizulegen, nämlich die der Ohnmacht u. Abhängigkeit. Man könnte demnach den Sprung nach der Totalität seiner Erscheinung recht eigentlich als das Symbol der Strafe für die moralische Selbstüberhebung des Menschen ansehen, auf die ja auch der Fall mit Nothwendigkeit folgt. — Eben deswegen, weil gerade erst der Sprung durch seinen Abschluß die Abhängigkeit des Menschen von der Schwere beweist u. sichtbar werden läßt, sind vielmehr die orchestischen Horizontalbewegungen, welche diese Abhängigkeit nicht verrathen, weit mehr geeignet, der ästhetischen Anschauung das Bild einer freien, lebendigen Bewegung und dessen, was hierin Bedeutsames liegt, zu gewähren.

Zu allen dem kommt nun noch, daß der Sprung wegen des

---

[1]) Wenn's hoch kommt, erreicht es die eigene Schulterhöhe des Menschen oder immerhin auch die volle Körperhöhe desselben, ein Maß, das an u. für sich also doch ein sehr unbedeutendes ist u. das von der Sprungfertigkeit der meisten zum Springen befähigten Thiere, von dem Floh z. B., um mehr als das Hundertfache, übertroffen wird.

immer beträchtlichen Kraftaufwandes u. seiner eigenthümlichen Mechanik, sowie wegen seiner stets nur sehr kurzen Dauer, in sich selbst nur äußerst wenige bedeutsame Modifikation der Form zuläßt. Die einförmige Richtung aufwärts und wieder abwärts bietet an sich schon wenig Gelegenheit zu Modifikationen überhaupt u. noch weniger zu wirklich bedeutsamen. Die gesammte vitale Kraft ist fast ausschließlich auf das Eine concentrirt: den Körper emporzuschnellen, im mechanischen Gleichgewicht zu erhalten und auf eine gefahrlose u. möglichst anständige Weise wieder zum Stehen zu bringen. Welche ästhetische Modifikationen könnte also unter solchen Umständen die Form des Sprungs selbst erhalten, oder welche ästhetisch ausdrucksvolle Gliederbewegungen etwa ließen sich mit ihm verbinden? Die Erfahrung, selbst an den ausgezeichnetsten Springervirtuosen, zeigt denn auch sattsam die ästhetische Formenarmuth des Sprungs und ebensosehr die Bedeutungslosigkeit der anderweitigen Gliederbewegungen (der Fußtriller, Battements, Armschwingungen ꝛc.), durch welche man seinen wenigen Formen einige Variationen oder Verzierungen zu verschaffen sucht.

Geht nun aus dem Gesagten zur Genüge hervor, daß der Sprung in der Orchestik, wie überhaupt in der Aesthetischen Gymnastik, eine sehr untergeordnete Stelle hat, so ist ihm doch, wie schon bemerkt, keineswegs alle Anwendbarkeit in diesen ästhetischen Gebieten abzusprechen; es sollte durch vorstehende Bemerkungen nur sein untergeordnetes Verhältniß zu den orchestischen Horizontalbewegungen gehörig hervorgehoben werden, damit man ihn in der Anordnung u. Ausübung orchestischer Darstellungen nicht zur dominirenden Bewegung mache, sei es durch eine häufige Wiederholung oder sei es dadurch, daß er so zu sagen als Glanzmoment der gesammten Darstellung erscheine[1]). In Ueber-

---

[1]) Das oben vom Sprung Gesagte bezieht sich hier zunächst allerdings nur auf die Aesthetische Gymnastik; bleibt es nun zwar nicht ganz ohne Bedeutung auch für die Pädagogische Gymnastik, so ist doch zu bemerken, daß in der Letzteren die Springübungen noch ihre besondere Bestimmung und zum Theil eine praktische Bedeutung haben, und daher ihre Einübung, Ausdehnung, Anwendung u. s. w. auch noch hiernach zu ermessen ist.

einstimmung hiermit spricht sich auch Noverre (s. oben §. 11 Seite 37) in seinen Briefen über den Tanz sehr treffend u. wahr aus, indem er sagt: „Es ist ausgemacht, daß die Athemlosigkeit, die mit einer so sauren Arbeit verbunden ist, die Sprache der Empfindungen erstickt, daß die Entrechats u. Kabriolen den Charakter des schönen Tanzes verfälschen und daß es moralisch unmöglich ist, Seele, Wahrheit u. Ausdruck in die Bewegungen zu bringen, wenn der Körper unaufhörlich durch das wiederholte Springen erschüttert wird und die Gedanken auf nichts anderes gerichtet sein können, als ihn vor Verrenkungen u. Fallen, dem er alle Augenblicke ausgesetzt ist, zu bewahren."

Die Kunstgeschichte weist übrigens nach, daß die Griechen, wie in allen Gebieten der Aesthetik, so in ihrer Orchestik, auch rücksichtlich der Anwendung des Sprungs das richtige und schöne Maß sicher trafen und festhielten. Ja selbst den Römern, welche doch sonst in ihrem Genußleben das Luxuriöse liebten u. in ihren Schauspielen in raffinirtester Weise immer neue Stimulationen aufzufinden wußten, war die übertriebene Ausbildung des Sprungs und seine maßlose Anwendung in orchestischen Darstellungen, wie sie sich auf unsern heutigen Kunstbühnen vorfindet, noch nicht bekannt. Ueber diesen Mißbrauch des Sprungs bemerkt ein würdiger Aesthetiker Folgendes:

„Daß die unverhältnißmäßige Ausbildung des Sprungs oder der senkrechten Bewegung gegen die horizontale in der gegenwärtigen Tanzkunst überwiegend sei, beweist die Herrschaft derselben überall, wo eigentliche Kunstwerke des Tanzes dargestellt werden, nämlich auf dem Theater; daß sie aber zerstörend wirken müsse, liegt darin, daß sie die Tanzkunst blos hinführt auf ein Luxuriiren mit der Technik, welches leider freilich in unsern Tagen überhaupt nur zu sichtbar an die Stelle der wahren Kunst zu treten droht. Dieses Luxuriiren mit der Technik muß aber, so wie jede Kunst, so auch die Tanzkunst steigern zu einer feineren u. endlich vielleicht gar zu einer gröberen Art von — Seiltänzerei, wo aller Reiz und alles Interesse entsteht durch Gaukelei, d. h. durch ein mannichfaltiges oft überraschendes Spiel mit dem Sehwinkel der Zuschauer und durch Staunen über die ungewöhnliche Besiegung von Schwierigkeiten, welche zu überwinden der Mensch eigentlich kein natürliches Bedürfniß

und keinen Beruf haben kann; ein Staunen, das natürlich um so höher steigt u. also auch den vermeintlichen Kunstleistungen einen um so größeren Werth giebt, je halsbrechender die Schwierigkeiten sind. Hätte sich in der Tanzkunst der Römer der Sprung so ausgebildet, wie bei uns: so würden sie nicht unterlassen haben, ihn noch nach einer andern Seite, ihrem Charakter gemäß, nämlich die senkrechte Bewegung als Fall, auszubilden. Sie würden dann vielleicht Sklaven abgerichtet haben, in der Luft hangend, die künstlichsten Bewegungen u. Schwingungen zu machen, und nach Vollendung dieser Schule hätte man die Fallkünstler dann, zur Belustigung des Volks, von hohen Thürmen herabgestürzt, sie während ihres Fallens ihre Kunststückchen in der Luft machen sehen u. dann tüchtig applaudirt. Wenigstens wäre eine solche Volksbelustigung eine Parallele zu ihren Gladiatoren-Spielen gewesen. Ich hätte diesen Scherz, als unpassend, unterlassen, wenn nicht zugleich bedeutender Ernst darin wäre. Die Leser mögen ihn finden."[1])

Erst die späteren Italiener gaben dem Sprunge für die moderne Tanzkunst eine besondere Ausbildung, namentlich rücksichtlich des Verhaltens der einzelnen Leibesglieder während der Sprungbewegungen. Es war nämlich die besondere Gattung der grotesken u. burlesken Tänze, in welchen sie dergleichen Sprungbewegungen einführten. Die Tanzmeister richteten dazu eigens junge Leute ab und machten dann mit ihnen sogenannte Kunstreisen nach den verschiedenen Theatern. — So weit das Groteske u. Burleske unter Umständen eine ästhetische Berechtigung haben kann, mag denn auch eine häufigere Anwendung des Sprungs im Tanze berechtigt sein; für würdevolle ästhetische Darstellungen und für den edeln Styl der Orchestik ist und bleibt der Sprung aber eine sehr untergeordnete und nur selten anwendbare Bewegung.

§. 47. In dem Bisherigen (§. 42—46) wurde, wie gleich anfangs angenommen, das Raumfigürliche lediglich insofern betrachtet, als der sich fortbewegende Körper den Raum außer sich begränzt u. ihn so figürlich gestaltet. Es wurde dabei ganz abgesehen von der Art und Weise, wie des Körpers Bewegung durch seine eigene Gliederthätigkeit bewirkt werde, so daß also

---

[1]) Trahndorff, Aesthetik. Berlin 1827.

gleichsam nur der Schwerpunkt des Körpers als mathematischer Punkt in Bewegung gedacht war und die von selbigem beschriebenen Bahnen im Raume die Raumformen lieferten, Formen oder Figuren, wie sie ganz sichtbarlich z. B. von einem kunstfertigen Schlittschuhläufer in die Eisfläche eingeschliffen werden. Der menschliche Körper war also hierbei schlichthin als bewegtes Objekt angenommen.

In den orchestischen, wie überhaupt in den ästhetisch-gymnastischen Leibesbewegungen ist aber der menschliche Körper mehr als blos bewegtes Objekt; er ist da ein vielfach gegliederter, aus eigner Kraft sich nach seiner Gliederung selbst bewegender Körper, der an sich selbst schon eine unendlich variable Figürlichkeit aufweist[1]). — Auch diese Figürlichkeit muß daher, indem wir von den Raumformen der Bewegungen zu reden haben, zur Sprache kommen. Ueberdies werden wir ja auf dieselbe schon dadurch hingewiesen, daß das vorher betrachtete Fortbewegen des menschlichen Körpers, welches Raumfiguren außer ihm selbst erzeugt, gar nicht vor sich gehen kann, ohne daß bestimmte Leibesglieder — mindestens die Füße — ihre Lage zu einander fortwährend verändern u. somit auch in jedem Moment die erscheinende Körpergestalt sich in veränderter Figur zeigt.

Diese Figuren oder Raumformen in ihrer wirklich unendlichen Mannigfaltigkeit zu verfolgen, ist an sich ebenso unmöglich, als es für eine wissenschaftliche Untersuchung überflüssig ist. Es kommt in der Letzteren nur darauf an, diese Raumformen ihren hauptsächlichen Umrißlinien u. ihrer Gesetzmäßigkeit nach zu betrachten und sie ihrem ästhetischen Werthe nach zu würdigen. — Was hierüber zu sagen ist, wird um so verständlicher sein, wenn wir fürs Erste einen Blick auf die Umrißlinien werfen, wie sie der menschliche Körper an sich, ohne Rücksicht auf die Bewegung, aufweist, eine Betrachtung, die dasjenige erst noch weiter ergänzt, was darüber oben sub C. b dargelegt wurde.

Dort wurde unter Anderem bereits kurzhin erwähnt, daß in

---

[1]) Weswegen auch die sehr gebräuchliche Redeweise ganz erklärlich u. gerechtfertigt ist, nach welcher man z. B. sagt: „Der hat eine schöne Figur"; „Der spielt eine gute, eine schlechte Figur" u. s. w.

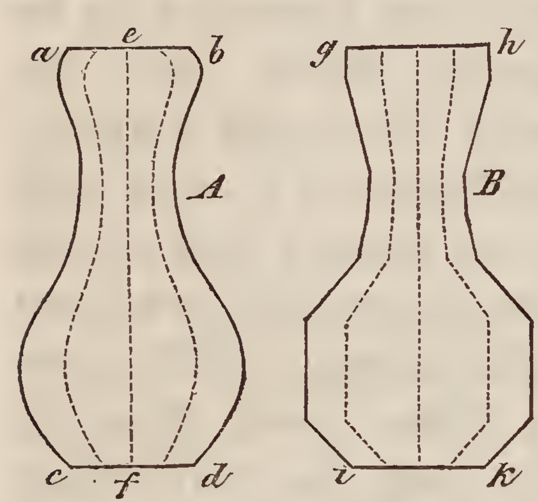
der Morphologie des menschlichen Körpers, wie überhaupt schon in der animalen Welt, die gerade Linie entweder gar nicht oder doch nur sehr untergeordnet vorkomme. Selbst in dem Skelet des menschlichen Körpers, obwohl darin gleichsam das Minerale repräsentirt ist, kommen gerade Linien nur wenige u. nur in sehr kurzen Dimensionen vor; ebensowenig zeigen sich in den Gelenkverbindungen der zusammengefügten Skelettheile von geraden Linien gebildete Winkelungen oder Ecken, weder wenn die Glieder in ihrer ursprünglichen, noch wenn sie in einer durch Bewegung veränderten Lage zu einander sich befinden. — Noch viel weniger aber tritt das Geradlinige u. Eckige an dem menschlichen Körper hervor, wenn wir seine Oberfläche, wie sie am lebenden Individuum erscheint, betrachten. Denn die Weichtheile, welche das Skelet umkleiden, namentlich die Muskeln u. die äußere Haut mit ihren Fettunterlagen, machen an solchen Stellen, wo das Skelet etwa Gerades zeigen mochte, dasselbe an dem Körper verschwinden. Am allerwenigsten aber wird man an dem menschlichen Körper gerade Linien, Ecken u. ebene Flächen entdecken, sobald man bei der Untersuchung nicht einzelne kleine Gliedertheile oder Linien- u. Flächenfragmente, sondern die ganzen Glieder und die vollen Umrißlinien u. Umgränzungsflächen des Körpers genau betrachtet. Man wird dann vielmehr nur Flächen erblicken, die sich in Rundungen, Ein- u. Ausbiegungen, Wölbungen 2c. darstellen, und es wird jede Linie, welche man über diese Flächen hinzieht, in welcher Richtung es auch geschehe, sich stets in mehr oder weniger convexen u. concaven Bogen, in Windungen oder wellenförmiger Gestaltung fortziehen. An dem Torso insbesondere ist die Wellenlinie die durchaus vorherrschende, und welche Fülle von Schönheit u. Symbolik hierdurch an ihm zu Tage tritt, das zeigt jene von Winkelmann gegebene Schilderung des Torso, die wir oben in §. 26. Seite 92 aufnahmen. Auch was Hogarth[1]) über das Vorkommen der Wellenlinie am menschlichen Körper sagt, bleibt immer beachtenswerth.

---

[1]) In seiner Schrift: Analysis of beauty — deutsch: „Zergliederung der Schönheit. Berlin 1754.“ — Hogarth unterscheidet dabei noch die Wellenlinie u. Schlangenlinie.

Obwohl nun aber die Flächen am menschlichen Körper wirklich durchweg in converen u. concaven Wölbungen ꝛc. bestehen und alle Umrißlinien faktisch nur Bogen u. wellenförmige Linien sind, die der tastende Finger, indem er über die Oberfläche des Körpers leicht hinstreift, als solche für den Tastsinn überall erkennbar macht: so stellt sich die Form jener Flächen u. Linien, indem sie sich dem Gesichtssinn darbieten, Letzterem nicht unbedingt ebenso dar. Dies beruht in Folgendem:

Erstens kommt es auf die Richtung an, in welcher der Beschauer eine bestimmte krumme Linie am Körper ins Auge faßt oder fassen kann, ob diese Linie ihm in einer Bogenform oder als gerade Linie erscheint. So werden z. B. an dem ausgebauchten Körper eines Gefäßes A, dessen Umrißlinien von oben nach unten durchweg gleiche Wellenlinien bilden, nur die äußersten Umrißlinien ac, bd dem Auge in der wirklich vorhandenen Wellenlinie erscheinen; die der Mitte sich nähernden Linien erscheinen mehr u. mehr verflacht und die mittelste ef als völlig gerade Linie. Ebenso erscheinen die queren Umrißlinien ab u. cd als gerade Linien, während sie am Gefäß selbst als Kreislinien vorkommen. — Die Anwendung hiervon auf die Umrißlinien des menschlichen Körpers ist leicht.



Zweitens kommt es auch auf die durch die Entfernung des Beschauers bedingte Deutlichkeit an, mit welcher derselbe den Körper sieht oder sehen kann, sowie auf den Biegungsgrad, in welchem die Krümmungen von der geraden Linie abweichen. Auf eine sehr beträchtliche Entfernung z. B. wird der Beschauer das Gefäß B in derselben Form sehen wie das Gefäß A, insbesondere die äußeren Umrißlinien gi, hk ebenfalls als Wellenlinien. In etwas näherer Entfernung wird er vielleicht den Unterschied merken, wenn beide Gefäße neben einander stehen; ganz in der Nähe besehen, wird aber B jedenfalls in seiner eigentlichen Gestalt erscheinen und es werden sich jene Umrißlinien nicht mehr als Wellenlinien, sondern als aus geraden zusammengesetzte, gebrochene

Linien zeigen. Im weiteren Verfolg dieser Bemerkung findet sich, daß es auf die Verhältnißmäßigkeit des Geraden u. Gekrümmten und des mehr u. des weniger Gekrümmtseins ankommt, ob Linien als gerade, gebrochene, bogenförmige und als Letztere in mehr oder weniger gekrümmten Bogen dem gesunden Auge sich darstellen.

Es läßt sich das hier Gesagte überhaupt auf die Gesetze der Optik und Perspektive zurückführen, an welche unser sinnliches Sehen gebunden ist. So weit nun diese Gesetze in jeder Anschauung eines Körperlichen sich geltend machen, haben sie ihre Berechtigung auch für die ästhetische Auffassung, d. h. für die Würdigung des Schönen in der Erscheinung; jedoch geht diese Berechtigung nicht weiter, als so weit in dem bloßen Schein der Erscheinung ein Moment ihres ästhetischen Werths liegt. Die wahrhafte Aesthesis aber, die wesentlich eine zugleich geistige, durch das Bewußtsein vermittelte Anschauung ist[1]), bringt durch den bloßen Schein hindurch auf das Erscheinende selbst ein und so kommt sie rücksichtlich der menschlichen Körpergestalt doch immer wieder auf deren, mit dem Körper selbst gegebene, wirklich gerundete u. wellenförmige Umrißlinien u. Flächen zurück. Wenn wir daher gleichwohl hier auch fernerhin noch von Geradlinigem, Eckigem, Schroffem ꝛc. sprechen, so geschieht es nur relativerweise oder in Bezug auf das Scheinhafte.

Wir haben nun schon früher, sub c. §. 43, zugegeben, ja eigens hervorgehoben, daß allerdings die Wellenlinie, als Linien-

---

[1]) Diese geistige Vermittelung braucht keineswegs in jedem concreten Falle in einer eigens vorgenommenen Verstandesreflexion zu bestehen; aber unser Sehen ist doch viel öfter, als wir es gewöhnlich meinen, erst durch eine gleichzeitige oder vorangegangene Mitthätigkeit anderer Sinne, hauptsächlich des Tastsinns u. Muskelgefühls, unterstützt, geregelt, berichtigt u. ausgebildet; es ist dies namentlich überall da, wo es sich um die Auffassung des Räumlichen u. Gestaltlichen handelt. Hierbei aber ist es dann immer zugleich ein geistiger Prozeß, und zwar unseres Schlußvermögens, wodurch das durch die verschiedenen Sinnesthätigkeiten Aufgefaßte zu einer Gesammtvorstellung wird. Das unmittelbare u. alleinige Sehen durch den Gesichtssinn würde uns stets in optischen u. perspektivischen Täuschungen befangen lassen. — Man sehe die vortreffliche Abhandlung über „das Sehen" in R. Wagner's Handwörterbuch der Physiologie.

form, im Vergleich mit allen anderen Linienformen, den höchsten ästhetischen Werth hat, und nimmt man hinzu, daß ja die wirkliche Wellenlinie in unendlich mannichfachen Biegungen erscheinen kann: hier in sanft u. ebenmäßig dahinfließenden Erhebungen u. Senkungen, dort in steil aufsteigenden u. jäh abfallenden, ja wie z. B. an Sturzwellen u. Brandungen in den groteskesten Formen, — dann läßt sich immerhin wirklich zugeben, daß so allerdings die Wellenlinie als allgemeines Schema für die Schönheit der Umrißlinien lebendiger Gebilde und insbesondere des menschlichen Körpers angesehen werden könne, eben weil so die Wellenlinie alle möglichen Linienformen gleichsam in sich aufnimmt u. geeignet ist, fast jeglichen Inhalt zum Ausdruck zu bringen.

Aber seit Hogarth hat es Viele gegeben, welche nur in der sich sanft hinschwingenden Wellenlinie, also nur in einer bestimmten Norm derselben, die Schönheit erkennen wollten. Hogarth selbst stellt zur Versinnlichung seiner Darlegung eine Reihe von Wellenlinien neben einander, von welchen die erste sich in ganz flachen Biegungen zeigt, jede folgende in stärkeren Biegungen, und dann nimmt er die mittlere als die vollkommenste oder eigentliche Schönheitslinie an, eine offenbar sehr willkürliche und keinenfalls aus dem Wesen der Schönheit oder schönen Erscheinung logisch abgeleitete Annahme. — Nach dieser Annahme würden gar viele Umrißlinien eines völlig entwickelten, kräftigen und schöngestalteten Menschenkörpers nicht als Schönheitslinien erscheinen. Man denke sich vielmehr den menschlichen Körper in Beziehung auf das Wellenspiel seiner äußeren Umrißlinien so, als sei das Skelet mit seinen festen Gebilden, mit seinen Vorsprüngen u. Artikulationen das unterseeische Gebirge, über welches die fließenden Massen, die Weichtheile (Muskeln rc.) dahinströmen und darum, je nach der Form jener Klippen u. Riffe und deren tiefere oder freiere Lage zur Oberfläche, sich hier in langgestreckten, dort in kürzeren, hier in sanft gewundenen, dort in schärfer gekrümmten Wellen zeigen. Es soll das feste Gebein an einem schöngestalteten Menschenkörper allerdings nicht so weit sichtbar sein, wie etwa an dem durch Hungerleiden oder Krankheiten herabgekommenen, ausgemergelten Körper; aber es muß sich in seiner Gliederung aus den Formen der Weichtheile

u. deren Contouren als vorhanden bekunden, d. h. es soll am lebendigen schönen Körper nicht sowohl das Skelet, als vielmehr, wie es in der Künstlersprache heißt: die Skeletirung sich erkennen lassen. Schon hierdurch ist es bedingt, daß die Umrißlinien des menschlichen Körpers nicht überall u. nach allen Richtungen hin nur als sanftgeschwungene Wellenlinien sich darstellen können. Und auf ein durchgängiges Vorkommen solcher Linien kommt es in der That auch gar nicht an, wenn es sich wie bei der menschlichen Körpergestalt um eine ausdrucksvolle Schönheit handelt. Es kommt dann vielmehr darauf an, daß ein harmonisches Wechselspiel der mannichfaltigsten Linienformen u. Schwingungsverhältnisse vorhanden sei. „Denn wo das Strenge mit dem Zarten, wo Starkes sich und Mildes paarten, da giebt es einen guten Klang.“

Die Forderungen für die schönheitsgemäße Formation der äußeren Flächen und Conturen des menschlichen Körpers lassen wirklich einen weiten Spielraum zu, und erst in der Ueberschreitung gewisser Gränzen ergeben sich entschieden unschöne Formen der Gestalt im Ganzen. Als eine Extravaganz einerseits muß es bezeichnet werden, wenn die Skelettheile u. Muskeln so vorherrschend ausgebildet sind und so mächtig ausgeladen u. scharf gezeichnet hervortreten, daß in Folge dessen der lebendige Menschenkörper gleichsam wie ein akademisches Muskelmodell erscheint, an welchem man die einzelnen Muskeln aufs Genaueste nachweisen kann; es liefert dies den sogenannten herkulischen (oder athletischen) Typus; die anderseitige Extravaganz aber ist die, wenn die Skeletirung so versteckt und die Muskulatur in ihrer Gliederung so matt oder verschwemmt ist, daß dadurch jene schwammigen u. wurstartigen Formen entstehen, welche man als den silenischen Typus charakterisirend anzusehen pflegt[1]).

---

[1]) Wer sich hier der in §. 26. S. 92 aufgenommenen Winkelmann-schen Schilderung des schönen Herkulestorso erinnert u. diese Schilderung im Widerspruch mit dem oben Gesagten finden sollte, dem wäre bemerklich zu machen, daß Winkelmann jenen schönen Torso dem Herkules zuschrieb, wie er nicht mehr wider Ungeheuer u. Friedensstörer zu streiten hatte, sondern wie er bereits aufgenommen war unter die Götter und „sich gereinigt hatte von den Schlacken, die sich von dem Ursprunge

„Das Knochengerüste soll weniger angegeben, als durchgefühlt werden. Es tritt an mehreren Stellen, Ellbogen, Schulter, Knie, Schienbein, Knöcheln u. s. w. ohne Muskelumkleidung mit bestimmten Marken zu Tage: diese Formen sollen nicht platt, spitz, knorpelig erscheinen, sondern sanft abgerundet werden; Dürres, Beinernes ist mit der Kunst der Schönheit der breitgeschwungenen Umrisse rein unverträglich; aber *diese festen Marken sollen auch nicht zu sehr abgerundet, in süßliche Weichheit verschwemmt werden.* Brustbein u. Rippen sind leicht anzudeuten; starke Anstrengung, Anziehung des Unterleibs in Angst preßt sie natürlich sichtbarer hervor, wie am Laokoon u. Borghesischen Fechter; der Erstere gränzt scharf an das gelehrt Anatomische. Der Zauber der vollen Schönheit liegt nun aber erst in dem lebensvollen Strome der unendlich in einander übergehenden Wellen, welche die das Knochengerüste überkleidenden Weichtheile auf der Oberfläche bilden. In dieses rinnende Wechselspiel der Linien muß der Bildner mit kräftiger Faust theilend eingreifen. Das Gefäß des Athmungssystems, die Brust, ist es hauptsächlich, welche sich als die am meisten *der Fläche* genäherte Partie an der Vorderseite des Körpers darstellt. Der Bildner wird diesen energischen Gegensatz gegen das Runde, hügelig Getheilte durch mächtige Hervorhebung des kraftvoll flach gewölbten Doppelblatts verstärken und durch *schärferen Umriß* den weich gerundeten Unterleib von ihm sondern. Dieser ist durch scharfe Angabe der Leistenlinie von den Bewegungsorganen bestimmt abzuheben, und damit er nicht in das ungetheilt Formlose zerfließe, werden die drei Felder, in die er vom Ende des Brustbeins abwärts zerfällt, von den Weichenfeldern seitlich eingegränzt, in *deutlichen Einschnitten* sich abheben. Der Kugelform, dem volleren Kreisausschnitt nähern sich die Schulter, Hüften u. Sitzmuskeln. Es gilt, um diese Haupttheile weiter zu theilen u. in die Hügelzüge der Muskeln zu verfolgen; aber nicht zu weit. Der Bildner muß auch hier das Wesentliche stark hervorheben, das minder Wesentliche ausscheiden oder leicht andeuten. Die Hauptmuskeln müssen machtvoll hervortreten......“[1])

---

der Aehnlichkeit des Göttervaters abgesondert“. — In Betreff des *silenischen* Typus muß bemerkt werden, daß *Winkelmann* zwar nachweist, es seien nicht alle antiken Darstellungen des Silen jenem Typus gemäß; im Allgemeinen aber stellt man sich unter dem silenischen Typus einen solchen vor, in welchem die Formen sich durch das schwammige u. wurstartige Ansehen charakterisiren. *Hogarth* sagt, „die menschliche Natur kann schwerlich mehr erniedrigt werden, als in dem Charakter des Silen“, und nennt den Körper desselben einen „*schweinischen*“.

[1]) F. Th. *Vischer* Aesthetik III. 2.

Was hier dem bildenden Künstler zur Richtschnur aufgestellt ist, hat seine volle Geltung überhaupt für die Würdigung der plastischen Schönheit des menschlichen Körpers selbst und gehört deshalb ganz hierher.

§. 48. Was in dem vorangehenden Paragraphen von den Formen u. Umrißlinien des menschlichen Körpers gesagt wurde, war allerdings zunächst nur auf den aktionslosen Zustand des Letzteren bezogen. Wird nun aber der menschliche Körper in Aktion betrachtet, d. h. im Zustande der aus der Seele hervorgehenden Thätigkeit u. Bewegung, so stellen sich zu den bisher besprochenen natürlich noch andere besondere Momente für die ästhetische Würdigung des Figürlichen ein.

Ohne uns schon jetzt in die Beziehung dieses Figürlichen zu den einzelnen seelischen Impulsen einzulassen, d. h. ohne dasselbe im Speciellen als mimischen Ausdruck aufzufassen, haben wir es doch bereits hier nach den allgemeinen Bedingungen für eine schönheitsgemäße Gestaltung in Betracht zu ziehen.

Zuvörderst würde nun auch in der Aktion wieder das Plastische aufzufassen sein, wie es sich in bestimmten Momenten der Bewegung fixirt denken läßt, und da wäre nun zu dem, was im vorigen Paragraphen über das Figürliche des menschlichen Körpers bereits gesagt wurde, hinzuzufügen, daß an Letzterem in der Aktion sowohl die Skeletirung als auch die Muskulatur noch entschiedener ausgeprägt sein muß, es sei denn, daß der Seelenzustand deprimirender Art wäre und ein Erschlaffen u. Versinken der leiblichen Kraft oder ein gänzliches Ohnmächtigwerden derselben mit sich brächte. Für alle andere Fälle wäre dagegen rücksichtlich der markirteren Artikulation u. Muskulatur zu bemerken, daß Beides nur in dem der Aktion entsprechenden Maße markirter sein, also jedes Glied u. jede Muskelgruppe nur um so viel mehr sich hervorheben darf, als die Aktion es fordert. — Wo z. B. die ganze Aktion in nichts weiter als in einer leichten Geste der Hand besteht, werden am Rumpf u. den Füßen keine Formveränderungen vor sich gehen, und selbst an dem bewegten Arm wird außer der veränderten Lage desselben kaum irgend eine andere räumliche Veränderung sichtbar sein.

Würde dagegen derselbe Arm zu einem kräftigen Faustschlage erhoben, so würde sich außer der Artikulationsveränderung des Arms nicht nur seine Muskulatur sehr entschieden ausprägen, sondern die Muskulaturveränderung sich bis in das Schultergerüst u. die demselben nächsten Theile des Rumpfs verbreiten, ja es würden, um des nöthigen Widerhalts für den Schlag, selbst die Füße von der Aktion berührt sein und wenigstens einen strammeren Tonus der Muskeln zeigen.

Gegen jene das rechte Maß verlangende Forderung verstoßen Künstler nur zu oft, selbst renommirte. So erinnern wir uns eines großen biblischen Gemäldes von Heubel[1]), „die drei Männer im feurigen Ofen" darstellend, auf welchem unter anderen Figuren vorn ein halbnackter Mann zu sehen war, wie er so eben ein Reisigbündelchen vom Boden aufhebt, um das Feuer im Ofen zu unterhalten. Ohne Unterschätzung konnte das Bündelchen höchstens 6 bis 8 Pfund wiegen, wäre also mit der größten Leichtigkeit aufzuheben u. ins Feuer zu schleudern gewesen; gleichwohl aber hatte der Mann eine Stellung, wie man sie beim Aufheben einer centnerschweren Last einnimmt, und alle Muskeln waren dermaßen in Spannung u. so markirt hervortretend, als ob es die größte Anstrengung gälte. — Den entgegengesetzten Fehler bemerkten wir auf dem Carton zu einem großen historischen Bilde von Bendemann[2]): „Heinrich der Städtebauer". Man sah darauf eine Menge Werkleute mit dem Bau beschäftigt; unter anderen einen Handlanger, der einen tüchtigen Quaderstein, nach Schätzung wenigstens zwei Centner wiegend, mit der allergrößten Leichtigkeit, als ob es ein Pappkasten wäre, frei über den Kopf hinaus halten, um diesen Quader einem von der Mauer herab zugreifenden Arbeiter zu überreichen. Hier drückte in der Figur des Handlangers weder die ganze Gestalt u. Haltung des Körpers, noch auch die Muskulatur das Maß der Anstrengung aus, welche die Handhabung selbst einer noch geringeren Last gefordert hätte.

Zu dem Plastischen in der Aktion gehört nun aber ferner,

---

¹) Berliner Kunstausstellung 1844.
²) Berliner Kunstausstellung 1846.

wie es in den eben erwähnten zwei Beispielen schon angedeutet wurde, das Figürliche, insofern es sich durch Stellungs- u. Lagenveränderungen der verschiedenen Leibesglieder herausstellt, d. h. wie es sich durch Fixirung bestimmter Aktionsmomente als Attitude darstellt. Hier wird es in sehr vielen Fällen unvermeidlich, daß mancherlei Winkelungen, Absetzungen u. s. w. in der Figur des Körpers entstehen, und es kann hier die Forderung sanftgeschwungener Wellenlinien u. feingerundeter Uebergänge als eine consequent festzuhaltende nicht aufgestellt werden. Es wird sich keine nur einigermaßen Lebhaftigkeit und Bewegung ausdrückende Attitude einnehmen lassen, ohne daß man daran wenigstens von einigen Seiten her hier eine ganz entschiedene Gliederwinkelung, dort eine scharf abschneidende Bogenlinie, an anderen Stellen vielleicht gerade Linien, Linienkreuzungen u. s. w. bemerkte. Dergleichen zeigt sich denn auch an den schönsten, den menschlichen Körper in Aktion darstellenden Antiken und neueren Meisterwerken der Skulptur; so z. B. an dem Jason in München u. den Dioskuren auf dem Monte Cavallo, an dem sogenannten Borghesischen Fechter, an dem Merkur von Pigal (eine der schönsten Statuen im Berliner Museum) u. s. w.

Wenn nun aber die hier angeführten u. viele andere mustergültige Beispiele hinreichend das vorhin Behauptete bestätigen, so bleibt doch zu bemerken, daß freilich durch jene Winkelungen rc. die Glieder oder Theile des Körpers an sich nicht etwa starr u. steif erscheinen dürfen, weil dann in dem Ganzen der Figur die Form der Lebendigkeit verschwinden u. die Gestalt ein puppenartiges Ansehen erhalten würde. Auch sollen allerdings jene an das Gerade, Eckige u. Scharfe anstreifenden Formen nicht das Vorherrschende in der Attitude sein, und am allerwenigsten dürfen sie, etwa um des Charakteristischen willen, als gesucht oder eigens gemacht erscheinen. Es werden ferner in der Attitude alle solche Gliederlagen u. Stellungen zu vermeiden sein, welche an eine abstrakte Gemessenheit, namentlich an eine geometrische, unfreie Symmetrie u. an Parallelität erinnern oder sie strikte aufweisen, indem auch hierdurch der Eindruck der Lebendigkeit verloren geht. Als ein recht instruktives Beispiel hierfür kann ein von Carl

Hübner geliefertes, im Uebrigen sehr tüchtiges Bild „das Jagdrecht" angeführt werden[1]).

Ein anderes für die Schönheit der Attitude wichtiges Moment ist die Ponderation. — So sehr nämlich allerdings die Stellung des menschlichen Körpers, besonders in einer schönheitsvollen Attitude, den Eindruck der Zwanglosigkeit machen und den Gedanken an die Schwere der Materie fern halten soll, so muß doch, nach welchem Liniensystem sie sich auch gestalten möge, die Figur der Attitude, da sie die Erscheinung einer Körperlichkeit ist, den Ponderationsgesetzen entsprechen. Zunächst und hauptsächlich gehört hierzu, daß der Schwerpunkt des ganzen Körpers senkrecht unterstützt sei, seine Schwerlinie in die Standbasis treffe. Je ausgedehnter die Letztere selbst ist, ein um so größerer Spielraum ist dem Oberkörper u. seinen Gliedern zu verschiedenen Stellungen und Haltungen gewährt; bei einer Standbasis von sehr geringer Ausdehnung dagegen, wie etwa beim Stehen auf den Fußzehen der zusammengeschlossenen Füße oder gar nur des einen Fußes (wie Ersteres z. B. bei den meisten Victoria-Statuen und Letzteres bei vielen Hermes-Statuen vorkommt), ist die Ponderation eine so äußerst subtile, daß eine große Mannichfaltigkeit in der Stellung des Körpers

---

[1]) Berliner Kunstausstellung 1846 (demnächst auch als Kupferstich erschienen und sehr bekannt). Ein Referent, nachdem er die Vortrefflichkeiten des Bildes gebührend gewürdigt, bemerkte sodann sehr treffend: „Gleichwohl bekundet sich in diesem Bilde eine noch ungezügelte, noch nicht von sicherem ästhetischen Gefühl u. Geschmack geleitete Kraft. Dies tritt schlagend hervor in der ganzen Configuration der Hauptgruppe. Denn so, wie sie dasteht, bildet der hinten übergesunkene Oberkörper des Alten und der vorwärts geneigte Leib des Sohnes, mit den ganz gleichmäßig anschreitenden, einander fast deckenden Beinen, die höchst unorganische Figur eines liegenden Kreuzes, eines sogenannten Andreaskreuzes; und wenn die fast mathematische Regelmäßigkeit der Figur auch im rechten Schenkel des liegenden Kreuzes etwas unterbrochen wird durch die beim Weitausschreiten vom Knie abwärts wieder zurückgreifenden Conturen der Beine, so tritt nun dafür wieder die störende Einförmigkeit von fünf parallel neben einander laufenden Linien ein. Es wird dem Auge schwer, wenn es ihn einmal erfaßt hat, den Eindruck dieser mathematischen Regelmäßigkeit wieder loszuwerden......" —

und der Haltung seiner Glieder unmöglich ist, und daß dann selbst in den noch möglichen Attituden eine sehr beträchtliche Anstrengung der vitalen Kraft erforderlich ist, um den Körper in denselben auch nur auf kurze Zeit zu erhalten. Da nun eine solche mehr oder weniger gewaltsame Kraftanstrengung zur Erhaltung des statischen Gleichgewichts mit physiologischer Nothwendigkeit in den Mienen und in der Muskulatur sich ausdrückt, also mit zur Anschauung gelangt, so ergiebt sich hieraus, daß ebenso sehr wie durch eine starre u. steife Haltung des Körpers, andrerseits auch durch eine allzu gewagte, die vitale Kraft sichtbarlich stark beanspruchende, das Ansehen der Ungezwungenheit verloren geht, welche für die Schönheit einer Attitude erforderlich ist. Um sich hierüber ins Klare zu setzen, ist es dem angehenden Gymnasten durchaus nöthig, sich mit den die Ponderation und die antagonistische Wirksamkeit der Muskelkräfte betreffenden Sätzen der allgemeinen gymnastischen Bewegungslehre gehörig vertraut zu machen.

Sowohl in Rücksicht der Stellungs- u. Lagenverhältnisse der Leibesglieder und der daraus sich ergebenden Körperfigur an sich, als auch hinsichtlich der Ponderation und der durch sie gesetzten Bedingungen ist es also nur innerhalb gewisser Gränzen ästhetisch zuläßig, durch die Attitude Momente der Bewegung oder überhaupt Momentanes darzustellen. In beiden Beziehungen ist die durch den lebenden menschlichen Körper selbst zu bewirkende Attitude an dieselben ästhetischen Gesetze gebunden, welche die Skulptur bei Darstellung in Aktion begriffener menschlicher Körper zu beachten hat. Wir empfehlen auch hier wieder dem Gymnasten ein sorgfältiges Studium von Lessings „Laokoon".

§. 49. Man verlangt bekanntlich von jeder freistehenden Statue, daß sie von allen Seiten her gesehen sich schön darstelle, und derselbe Anspruch ist auch an jede von dem lebenden Menschenkörper eingenommene Attitude zu machen. Dieser Anspruch ist ästhetisch berechtigt; aber man darf dabei doch nicht verlangen, daß das Schöne der Gestalt sich ausschließlich oder unbedingt nur in Rundungen u. sanften Wellenformen zeige; denn wir haben bereits dargethan, daß es für die Anschauung unmöglich

ist, die Umrißlinien eines Körpers von jedem einzelnen Standpunkt aus als Bogen- oder Wellenlinien zu sehen. Das wird nun aber auch, wenn man jene Forderung im strengsten Sinne auffaßt, in ihr nicht verlangt; denn sie sagt ausdrücklich, die Statue ꝛc. solle sich von allen Seiten her schön darstellen. Darin liegt, daß vom Beschauer gefordert wird, er solle nicht auf nur dieser oder jener Seite stehen bleiben und da allein die Schönheit des Bildwerks suchen, sondern er müsse um selbiges herumgehen, sich in Bewegung setzen und den ästhetischen Eindruck der allseitig angeschauten Statue in sich aufnehmen. Es soll die Schönheit derselben sich in dem ganzen Complex und dem harmonischen Wechselspiel ihrer Formen u. Umrißlinien darstellen. — Wie in einem gefühlvollen und gedankenreichen Tonwerk nicht unaufhörlich nur Consonanzen erklingen, sondern auch Dissonanzen hindurchtönen und das Ganze eben durch den Wechsel von Consonanzen u. Dissonanzen als ein belebtes, charaktervolles und schönes Kunstwerk ästhetisch vernommen wird: so auch ist es mit der schönen plastischen Darstellung in Beziehung auf deren Formen u. Umrißlinien. Dabei versteht es sich freilich von selbst, daß das Vorkommen gerader Linien, markirter Winkelungen, scharfer Absetzungen ꝛc. an der Statue oder Attitude als ein beliebiges oder zufälliges ebenso wenig eintreten darf, wie das Vorkommen von Dissonanzen in einem Tonwerk ein solches sein darf; es muß vielmehr in beiden Kunstwerken ein logisch und ästhetisch motivirtes sein. Es versteht sich ferner von selbst, daß jene plastischen Dissonanzen in der schönen plastischen Erscheinung ebenso wenig wie die Dissonanzen in dem schönen Tonwerk das eigentlich Vorherrschende sein dürfen; sowie endlich, daß im Fortgang der ästhetischen Anschauung einer Statue, Attitude ꝛc. die plastischen Dissonanzen in ebenso entsprechender Weise sich auflösen und zur Consonanz zurückführen müssen, wie es in der musikalischen Harmonienlehre für ein Tonwerk gefordert wird.

Diese vergleichenden Betrachtungen über die plastische und die musikalische, aus dem harmonischen Wechselspiel der Elemente hervorgehende Schönheit, führen uns nun ganz ungesucht zu dem Figürlichen der Bewegung selbst. — Das Tonwerk ist an sich schon ein Werk der Bewegung, es entfaltet seine Schönheit

in seinem Fortgange, und der Hörer vernimmt in Ruhe die Schönheit des Werks. Die Statue freilich kann nicht von der Stelle, sie bewegt sich nicht fort, steht fest; daher ist es an dem Beschauer, sich zu bewegen, um die plastische Schönheit dieses Werks zu fassen. Statt dieser Bewegung des Beschauers tritt nun aber für die ästhetische Anschauung des Figürlichen eines in Aktion begriffenen lebenden Menschenkörpers wieder die Bewegung dieses Körpers selbst ein, und das Figürliche muß in Beziehung auf den Fortgang dieser Bewegung ästhetisch gewürdigt werden.

Sofern es uns gegenwärtig nur auf allgemeine Bestimmungen ankommt, kann für die ästhetische Würdigung des Figürlichen in der Aktion oder Bewegung des menschlichen Körpers unmittelbar das zur Grundlage dienen, was so eben rücksichtlich der Anschauung feststehender Statuen oder Attituden gesagt wurde, nur mit dem Unterschiede, daß es jetzt die Bewegung des angeschauten Körpers selbst ist, wodurch die theils unvermeidlichen, theils mit logischer u. ästhetischer Nothwendigkeit sich ergebenden schärferen Artikulationen oder Winkelungen der bewegten Glieder, die Dissonanzen, aufgehoben werden oder aufzuheben sind. Die Bewegung wird jetzt in ihrer Continuität erfaßt, nicht blos in einzelnen für sich festgehaltenen Momenten.

Als ein leicht verständliches Beispiel kann hier zur Erläuterung dessen, was wir meinen, aus einem anderen Gebiete der Gymnastik die bekannte Bewegung des Schwimmens angeführt werden. Der Körper des Schwimmenden zeigt in den unterschiedenen Momenten der Totalbewegung sehr scharfe Winkelungen seiner Glieder, namentlich in dem Moment, wo beide Arme bis zur völligen Streckung vorgebracht sind und mit den dicht aneinander geschlossenen Händen das Wasser durchschneiden, während die vorher gespreizten Beine zusammengeschlagen werden, um durch die dazwischen gedrängte Wassermasse den Körper vorwärts zu treiben. Jene scharfe Winkelung, welche beide Arme gegen einander bilden, ist aber im Fortgange der ganzen Schwimmbewegung eine immer entstehende u. vergehende, eine rhythmisch wiederkehrende Dissonanz, die sich immer wieder in gerundete Bewegung auflöst und aus dieser von Neuem entsteht. — Ein

anderes Beispiel kann das Degenfechten liefern, welches in seinen verschiedenen aufeinander folgenden Aktionen ein schönheitsvolles Spiel von Bewegungen aufweist, obwohl doch in den einzelnen, rasch vorübergehenden Tempos der Aktionen sehr markirte Artikulationsveränderungen, scharfe Winkel u. geradlinige Richtungen in den Gliedern vorkommen. — Reich an noch anderen Beispielen für das Gesagte sind viele der National- und Charaktertänze. — Wirklich häßlich sind dagegen z. B. die im modernen Ballet so beliebten und von dem ästhetisch ungebildeten vornehmen u. gemeinen Publikum so gern gesehenen Bein-Elevationen mit ihrem Spreizwinkel, welche attitudenmäßig andauern und dem Tänzer um so größeren Beifall eintragen, je länger er sie aushält. Es soll hier gar nicht die Bedeutungslosigkeit dieser Aktion hervorgehoben, auch noch gar nicht das Gesetz der Decenz in Anrechnung gebracht werden, wonach dieselbe insbesondere bei Tänzerinnen als unzuläßig erscheinen müßte; es ist vielmehr in dieser Aktion das Figürliche an sich schon unschön, weil es hier nicht als bloßer Durchgangsmoment der Bewegung erscheint, sondern gleichsam als eine selbstständige Figur zur Anschauung gelangt.

Für die Aesthetik des Figürlichen der Bewegung tritt ferner noch im Unterschiede zur Aesthetik des Plastischen in der Statue oder Attitude das ein, daß, während hier die Schönheit der Figur an die Gesetze der statischen Ponderation — wenn auch ohne den Eindruck des Zwangs — gebunden ist, das Figürliche der Bewegung hiervon theils ganz befreit ist, jedenfalls aber in viel weiteren Gränzen sich schönheitlich entfalten kann. Allerdings soll auch die Bewegung nicht den Eindruck des Fallens u. Stürzens oder des unsicheren Schwankens u. Taumelns in dem Beschauer entstehen lassen[1]), vielmehr soll der Körper in allen Momenten der Bewegung Sicherheit der Haltung zeigen; aber der wesentliche Unterschied gegen die Sicherheit der Stabilität

---

[1]) Es sei denn, daß Solches durch den besonderen Inhalt des Darzustellenden gefordert werde, wie etwa bei Darstellung einer Kampfscene das aus Krafterschöpfung folgende Schwanken oder durch einen Stoß bewirkte Hintaumeln.

einer Statue ꝛc. ist hier der, daß die des sich bewegenden Körpers nicht in einer rein statischen Unterstützung des Schwerpunkts liegt, sondern in einem mit der Bewegung continuirlich fortgehenden Aufheben u. Wiederherstellen des Gleichgewichts, in einem antagonistischen Spiel der vitalen Kräfte mit der Schwerkraft, in welchem die Letztere als die von den Ersteren beherrschte sich erweist. Daher zeigen sich denn auch im Verlauf der Bewegung Momente, welche, wenn sie sich plötzlich fixiren ließen, den Körper in Stellungen zeigen würde, welche er als Attitude nicht würde einnehmen können.

§. 50. Wir haben in Allem, was wir bisher von den Raumformen, oder näher von dem Figürlichen des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen sagten, den Unterschied nicht eigens hervorgehoben, welcher sich für dieses Figürliche aus der Verschiedenheit des männlichen und weiblichen Wesens ergiebt; wir haben vielmehr bei unseren Betrachtungen überall, wo diese Verschiedenheit von Bedeutung ist, das weibliche Wesen und seine Erscheinung nicht im Auge gehabt. Ohne nun hier in eine ausführliche Darlegung dessen einzugehen, was aus der Besonderheit des weiblichen Wesens für die Aesthetik der menschlichen Erscheinung hervorgeht[1]), werden doch nachstehende beiläufige Bemerkungen darüber die Auffassung im Allgemeinen begründen und zur Ergänzung des bisher Gesagten dienen können. — Wir knüpfen diese Bemerkungen an das an, was W. v. Humboldt in einer Abhandlung über die männliche u. weibliche Form sagt, nämlich:

In der männlichen Gestalt ist die Masse mehr durch die

---

[1]) Es ist von uns schon andernorts in unserer Darstellung des Lingschen Systems der Gymnastik (Abschnitt I. §. 92. S. 304 ꝛc.) gesagt worden, auf welche Weise das Besondere des weiblichen Wesens in der rationellen Gymnastik aufzufassen und im Allgemeinen zu berücksichtigen sei, während wir zugleich erklärten, daß es außer dem Plane unserer vorliegenden Darstellung jenes Systems liege, in derselben die besonderen Eigenthümlichkeiten der weiblichen Gymnastik eigens u. speciell mit durchzuführen, solches vielmehr einer anderen Gelegenheit dazu aufzusparen gedächten, eine Erklärung, die wir hiermit wiederholt aussprechen.

Form bezwungen, sie stellt die Regel dar. Die stärkeren Knochen, die hervorragenden Sehnen begründen scharfe Umrisse, wenig von Fleisch (Weichtheilen) gemildert. Alle Ecken springen schneller und minder vorbereitet hervor, der ganze Körper ist in bestimmtere Abschnitte getheilt und gleicht einer Zeichnung, die eine kühne Hand mit strenger Richtigkeit, aber wenig bekümmert um Grazie, bis an die Gränze der Härte entwirft. Die gespannten Muskeln verkünden heftige Entladung der gesammelten Kraft nach außen und athmen den Charakter der Thätigkeit, sowie die strenge Bestimmtheit des Ganzen das Gepräge des Verstandes trägt. In der weiblichen Gestalt dagegen herrscht freiere Fülle des Stoffs. In ununterbrochener Thätigkeit der Umrisse scheint ein Theil aus dem andern gleichsam auszufließen.

Weiterhin giebt dann der berühmte Autor für die Ausübung der plastischen Kunst dem angehenden Künstler die Lehre, in der Darstellung menschlicher Gestalten mit dem männlichen Körper anzufangen, weil dessen Gliederbau ein festerer u. markirterer sei, wie er überhaupt in seiner ganzen Erscheinung eine strengere Artikulation u. Formbestimmtheit aufweise. Die Darstellung des weiblichen Körpers sei schwerer, denn er sei zwar auch gesetzmäßig, doch dürfe diese Gesetzmäßigkeit u. straffe Bestimmtheit des einen Theils gegen den andern nicht sichtbar werden.

Hiernach möchte es wohl Manchem bedünken, daß die zwangloser scheinende weibliche Körpergestalt gegen die gesetzmäßigere männlichere auch als die schönere gelten müsse und der gewöhnliche Sprachgebrauch, welcher das weibliche Geschlecht eigens als das „schöne“ bezeichnet, völlig gerechtfertigt sei. Das aber kann nur sehr relativerweise zugegeben werden, und wir müssen uns im Sinne Lings durchaus dem anschließen, was F. Th. Vischer unter Bezugnahme auf W. v. Humboldt über die so zweifelhaft scheinende Frage sagt, nämlich:

„Man muß den Körperbau und die Geistesform, die er ausdrückt, zusammennehmen, und so stellt sich auf beide Seiten ein ganzes Schönes, eine Einheit von Idee u. Bild, Geist u. Natur. Diese Einheit ist im Weibe unmittelbarer, liberaler, sie ist durch keinen Kampf hindurchgegangen; im Manne ist sie strenger, denn sie ist da Einheit aus und durch Scheidung. Aber die Idee, die noch nicht in Scheidung getreten, ist wirklich auch in ihrer

Tiefe u. Kraft noch nicht da, der Ausdruck des Denkens u. der Freiheit ist mit jener harmlosen Anmuth nicht vereinbar. Es fehlt dem Körperbau, dem Ausdruck, dem Thun der letzte Druck, die rechte Schneide; das Weib ist undeutlich wie halbverwischte Schrift an Leib und Seele. Im Manne ist Bestimmtheit und geht freilich auf Kosten der Zufälligkeit, aber es ist doch die ganze Idee da, die in dieser walten u. herrschen soll. — Ein bedeutendes Kunstwerk, dessen Gehalt immer eine große sittliche Idee sein muß, kann seinen Gehalt immer nur durch eine Vereinigung von Männern, nie von Weibern darstellen, diese können nur einzeln darin auftreten. Also: wie weder der Mann noch das Weib der Mensch ist, sondern nur der Mann und das Weib, so sind auch nur beide zusammen die ganze menschliche Schönheit. Wie aber der Mann eher allein stehen kann und Männer zusammen etwas ausführen können, was groß ist, nicht aber Weiber zusammen ohne Männer, so hat der Mann bei der Vertheilung der Schönheit an beide Geschlechter zwar nicht das Ganze, aber einen größeren Theil des Ganzen erhalten."

Was nun aus den Aeußerungen der genannten beiden Autoren in Beziehung auf die weibliche Gymnastik zu folgern sei, soll hier, wie schon oben bemerkt, nicht weiter dargelegt werden. Jedenfalls aber dienen jene Aeußerungen zur Ergänzung und Bekräftigung dessen, was wir im Vorstehenden über das Aesthetische in dem Figürlichen des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen gesagt haben. Sie bestätigen ferner die von uns schon in einem früheren Paragraphen (§. 39) hervorgehobene Nothwendigkeit der Forderung, daß der Ausübung der Aesthetischen Gymnastik unbedingt eine gründliche u. energische Durchbildung des Körpers durch die mit entschiedenster Artikulation durchzuführenden Uebungen der Pädagogischen Gymnastik vorangegangen sein muß und daß selbst die gerundeteren und geschwungneren Bewegungen der Aesthetischen Gymnastik nicht artikulationslos stattfinden dürfen[1]), am allerwenigsten, wenn darin männliches

---

[1]) Wie widerlich, ja fast grauenhaft Bewegungen des menschlichen Körpers erscheinen können, wenn sie artikulationslos stattfinden, das zeigte so recht augenfällig ein Araber, welcher unter dem Namen „die Schlange der Wüste" in Dejeans Cirkus zu Berlin seine absonderlichen Körperkunststücke produzirte.

Wesen zum Ausdruck gelangen, die Bewegungen jene Bestimmtheit u. Energie bekunden sollen, welche der Idee der Mannheit oder auch nur gewisser in ihr liegender Momente gemäß ist. — Diese Forderung entspricht auch ganz der von Winckelmann dem angehenden Künstler gegebenen Weisung: „daß Keiner in der Zeichnung die wahre Methode sich erwirbt durch schwebende u. leicht angedeutete Umrisse, sondern durch feste und scharf begränzte, bei welchen man die Härte u. Strenge nicht fürchten darf; gerade wie in der Erlernung der Musik und der Sprachen, dort die Töne und hier die Sylben u. Worte, scharf und deutlich dem Schüler müssen angegeben werden, damit er zur reinen Harmonie und zur fließenden Aussprache gelange."

Es wird zum richtigen Verständniß dessen, was W. v. Humboldt u. Vischer über die Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Schönheit bemerken und was davon für unsere Untersuchungen Anwendung findet, nicht wenig beitragen, wenn wir hier noch anführen, was Winckelmann sagt, indem er von dem Unterschied in dem Kunststyl der größten Meister der Skulptur u. Malerei spricht.

„Man vergleiche — sagt der große Kunstrichter — eine Zeichnung von Raphael, Andrea del Sarto oder Leonardo da Vinci, welche Meister in der Reinheit u. Genauigkeit der Umrisse sind, mit irgend einer Zeichnung von Correggio, Guido und Albano, welche für die Väter der Grazie gehalten werden: und man wird sogleich begreifen, daß es mehr als eine Grazie in der Kunst giebt. Sie kann dem Raphael gewiß nicht streitig gemacht werden; aber jene Strenge seiner Zeichnung hat Vielen gegen die rundlich u. sanft gehaltenen Formen Anderer so hart geschienen, daß Malvasia an ihm eine steife Manier tadelt. Beim Correggio, Guido rc. ist alles Grazie; allein da sie dieselbe bis zum Uebermaße suchten und einem jeden Theile Abrundung u. Weichheit der Umrisse geben wollten, sind sie bei Einigen in den Tadel des Gezierten gefallen. Indem ich glaube richtig bemerkt zu haben, woher diese Beschuldigungen kommen, behaupte ich zugleich, daß die letztgenannten Künstler die neueren Praxiteles und Apelles sind; Raphael dagegen und Leonardo da Vinci die Phidias und Polyklete."

Der Gymnast sehe sich nun in den Museen und anderen

Kunstsammlungen nach den Werken der hier angeführten Meister um, und er wird aus unmittelbarer Anschauung derselben erkennen lernen, welche Formen die Darstellung des Menschlichen in Figur u. Aktion als eine schönheitliche erscheinen machen und bis zu welchen Gränzen die Stylarten der Darstellung von einander abweichen können, ohne daß die Schönheit der Letzteren herabgesetzt wird.

§. 51. Wir knüpfen nun schließlich an das, was über das Figürliche des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen im Allgemeinen zu sagen war, noch zwei gelegentliche und ganz hierher gehörige Bemerkungen an.

Zuerst nämlich muß aus dem Gesagten klar hervorgegangen sein, in wie naher, ja unmittelbarer Beziehung die Aesthetische Gymnastik zu den sogenannten bildenden Künsten (Skulptur u. Malerei) steht und wie Vieles der angehende Gymnast für den Betrieb seiner eigenen Kunst lernen kann durch die Anschauung wahrer Kunstwerke, und noch mehr durch ein gründliches Studium derselben. Aber es wird andrerseits ebenso sehr einleuchten, wie höchst bedeutsam und förderlich dem bildenden Künstler ein häufiger Besuch der gymnastischen Uebungsplätze, und noch mehr die eigene gymnastische Ausbildung sein muß. — Es soll hier nicht im Mindesten bezweifelt werden, daß das Studium der Anatomie, das schulgerechte Nachbilden antiker Bildwerke, das Zeichnen u. Modelliren nach Akt stehender lebender Modelle und andere zur jetzigen sogenannten akademischen Ausbildung gehörige Studien u. Uebungen angehender Künstler zur nothwendigen Grundlage für die Erlernung u. Ausübung der bildenden Künste ist; aber ebenso unzweifelhaft darf behauptet werden, daß diese methodische Ausbildung angehender Künstler ihren Zusammenschluß u. Abschluß erst erreicht durch die Gymnastik. Was auch durch jene akademischen Studien und Uebungen erreicht werden möge, das lebendige Gefühl für die Haltung und die Bewegungen des menschlichen Körpers wird dadurch nicht gewonnen, und doch ist die Aneignung und bis in das Subtilste gehende Ausbildung dieses Gefühls unerläßlich zur Darstellung lebens-

voller u. wahrheitsgetreuer Bildwerke. — Unter den Ursachen, welche die plastische Kunst bei den Griechen auf eine noch nicht wieder erreichte Höhe erhoben, nennen Winckelmann u. andere Kunstforscher mit Recht als eine der gewichtigsten das fast tägliche Erscheinen der griechischen Künstler bei den gymnastischen Uebungen und ihre Theilnahme an denselben. Der Mangel der gymnastischen Bildung und der damit zusammenhängende Mangel des Muskelgefühls macht sich bei unseren heutigen Künstlern besonders in deren Darstellungen nackter Menschengestalten sehr augenfällig bemerkbar. Wir brauchen nur auf die unlängst aufgestellten, von übrigens talentvollen und zum Theil renommirten Künstlern gelieferten Bildwerke auf der Schloßbrücke in Berlin zu verweisen; es würde aber nicht schwer fallen, eine Menge anderer Beispiele als Beläge für die Richtigkeit der vorhin ausgesprochenen Behauptung anzuführen. — „Die Griechen machten sich selbst erst zu schönen Gestaltungen, ehe sie solche objektiv in Marmor und Gemälden ausdrückten", diese Worte[1]) können dem bildenden Künstler nicht oft genug zur Beachtung u. Beherzigung in Erinnerung gebracht werden.

Die andere an das in §. 47. bis §. 50. Gesagte anzuknüpfende Bemerkung ist folgende. Bei den in diesen Paragraphen angestellten Betrachtungen über das Figürliche des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen wurde derselbe nämlich in seiner Nacktheit vorgestellt. Nun könnte es Manchem vielleicht scheinen, daß die allgemeinen ästhetischen Bestimmungen, die sich hierbei für jenes Figürliche ergaben, für die Aesthetische Gymnastik überflüssig oder bedeutungslos seien, da es ja doch mit unseren jetzigen Sitten ganz unverträglich wäre, die gymnastischen Uebungen nackten Körpers auszuführen und die Bekleidung die Umrisse des Darstellenden in ganz anderen Formen erscheinen mache, als von welchen in dem Obigen die Rede war.

Gegen ein solches Bedenken ließe sich nun schon im Einzelnen Vieles sagen. Zunächst wäre darauf zu bemerken, daß ja doch auch bei unserem gewöhnlichen Anzug und noch mehr bei den zu

---

[1]) S. oben §. 2. Seite 11.

den gymnastischen Uebungen gebräuchlichen immer schon gewisse Körpertheile, wie der Kopf, Hals u. Nacken, die Hände und auch wohl die ganzen Arme, mehr oder weniger wohl auch die Brust, unbekleidet sind und daher das Figürliche dieser Theile und ihrer Bewegungen nach den oben entwickelten Bestimmungen ganz unmittelbar zu würdigen sei, — es könnte darauf hingewiesen werden, daß es ja der herrschenden Sitte ganz gemäß ist, sich in den öffentlichen Bade- u. Schwimmanstalten nackend zu zeigen und vor aller Mitbadenden Augen und in Gemeinschaft mit ihnen sich in den mannichfaltigsten Leibesübungen nackend herumzutummeln, und daß es, wie die Erfahrung lehrt, nicht sowohl diese Anstalten sind, wo der Moralität u. Sittlichkeit Gefahr droht, als vielmehr ganz andere, zum Theil aus öffentlichen Fonds unterhaltene Anstalten, die Ballet-Schaubühnen, wo die Darstellenden in einem mit ungeheurem Kostenaufwand beschafften Kostüm sich zeigen, — es könnte ferner in Bezug auf jenes Bedenken aufmerksam gemacht werden auf den wesentlichen Unterschied zwischen dem „Nacktsein" und dem „Entblößtsein", und daß das echte Sittlichkeitsgefühl, wie das wahre Schamgefühl, nicht sowohl in dem „Sich nackt zeigen", als vielmehr in dem „Sich entblößt zeigen" das Unsittliche u. Schamlose erkennt; — jedoch alles das und noch manches Andere, was im Einzelnen gesagt werden könnte gegen jenen Einwand, lassen wir wenigstens für jetzt ganz auf sich beruhen, da es sich gegenwärtig noch gar nicht um die faktische Ausführung ästhetisch gymnastischer Darstellungen, sondern nur um die allgemeinen ästhetischen Bestimmungen für die schönheitsgemäßen Formen solcher Darstellungen handelt und Alles, was wir darüber sagten, hier eigens an den angehenden Gymnasten gerichtet war. Es mußte in den obigen Betrachtungen der menschliche Körper in seiner Nacktheit vorgestellt werden, weil es dem angehenden Gymnasten schlechterdings unmöglich sein würde, zu einer richtigen Erkenntniß u. Würdigung der schönen Stellungs- und Bewegungsformen zu gelangen, wenn er diese Formen nicht erst in Beziehung auf den nackten Körper zu erkennen und zu würdigen gelernt hat. Der angehende Gymnast befindet sich hierbei in derselben Lage wie der angehende bildende Künstler; Beide müssen nothwendig ihre Studien an dem unbekleideten Menschen-

körper, sei es auch nur — wenn es sich nicht anders thun läßt — in den vorhandenen Kunstwerken der Skulptur u. Malerei gründlich durchgeführt haben, ehe sie zu den bekleideten übergehen. Diese Studien sind für den Gymnasten nur die nothwendige Fortsetzung seines schon behufs der Pädagogischen Gymnastik und Heilgymnastik früher durchgenommenen Studiums der Anatomie und Physiologie, und er wird das ästhetische Studium des nackten Menschenkörpers wenigstens auf theoretischem Wege gerade um so gründlicher zu verfolgen haben, je mehr ihn die herrschende Sitte oder andere Umstände der Gelegenheit berauben, es auch auf praktischem Wege zu thun. — Das hier Bemerkte möge einstweilen genügen, da wir später (sub G.), wo Einiges über die Bekleidung gesagt werden muß, nochmals den eben beregten Punkt zu berühren haben. Es sei schließlich hier nur noch an das erinnert, was in Abschnitt I. dieses Buches, wo wir sub C. den Begriff der Gymnastik entwickelten, gelegentlich (S. 274 2c.) auch über die Bedeutung gesagt wurde, in welcher das „gymnos“ in der neueren rationellen Gymnastik aufzufassen sei.

E. Der Inhalt oder Stoff des Mimischen.

a. Die seelischen Elemente der Mimik.

§. 52. Wir haben sub C. u. D. sowohl den menschlichen Leib seiner plastischen Erscheinung nach als Gestalt betrachtet und gesehen, inwiefern er in selbiger schon Ausdruck des ihn beseelenden Geistes und Gegenstand der ästhetischen Anschauung ist, als auch die Leibes-Bewegungen in Betracht gezogen, inwiefern dieselben als ästhetische Erscheinungen hervortreten und aufzufassen sind. Bei allen diesen Betrachtungen wurde jedoch auf das Innere der Erscheinung, auf das Seelische, nur im Allgemeinen Bezug genommen und die Erscheinung nur nach allgemein ästhetischen Bestimmungen gewürdigt; auf die concreten Besonderheiten jenes Innern wurde dabei nur gelegentlich u. beispielsweis hingewiesen. Diese Besonderheiten machen nun aber eben den Inhalt dessen aus, was wir in seiner Gesammtheit die Mimik nennen. Das mimische Verhalten des Leibes ist erst der Ausdruck des Seelenlebens nach dessen unendlich mannichfachem innerem Bestimmtwerden, gleichviel ob dieses Bestimmtwerden von innen her durch die Seele selbst unmittelbar gesetzt, oder ob es in seinem zeitlichen Verlauf von außen her anhebt und durch die Seele erst zu einem inneren umgesetzt wird. Die so entstehenden Bestimmtheiten oder Besonderheiten des seelischen Innern sind die Inhaltselemente des Mimischen und auch, sofern sie sich in einem innern Zusammenhang vorfinden und zum mimischen Ausdruck gelangen, der Stoff oder Inhalt der Mimik überhaupt.

Die Inhaltselemente des Mimischen lassen sich unterscheiden als:

1. solche, welche in momentan angeregten, mehr oder weniger schnell vorübergehenden, psychischen Affektionen u. Seelenzuständen bestehen, wie z. B. Schrecken, Entzücken, Scham, Zorn, Aerger, Freude u. s. w.;

2. solche, welche sich als mehr dauernde oder feste Zustände u. Beschaffenheiten erweisen: als Passionen, wie z. B. Eifersucht, Lüsternheit, Habsucht, Rachsucht, Streitsucht u. s. w., als psychische Qualitäten, wie z. B. Weichherzigkeit, Beherztheit, Schamhaftigkeit, Muthigkeit, Hartnäckigkeit, Blödigkeit u. s. w.;

3. dauernde Stimmungen, wie z. B. Humor, Heiterkeit, Schwermuth, Sentimentalität, Frohsinn, Ernsthaftigkeit rc.;

4. ursprüngliche Grundstimmungen der Seele, vorhanden in den verschiedenen „Temperamenten". — Die Letzteren sind reine Naturbestimmtheiten; die vorher angeführten können zwar ebenfalls solche sein, sie können aber auch schon

5. Elemente geistiger Art sein, sobald sie aus Reflexion u. Bewußtsein hervorgehen oder jene sich ihrer bemächtigt. So wird z. B. das Entzücken oder Staunen, welches ein reflexionsloser Beschauer eines schönen Kunstwerks beim Anblick desselben unmittelbar empfindet, ein rein natürliches sein, dagegen das eines Kunstverständigen, indem er sich der Schönheit des Werks bewußt wird, ein Entzücken oder Staunen geistiger Art. Auf solche Weise wandeln sich rein psychische Qualitäten rc. zu geistigen um, wie z. B. die instinktive Furchtsamkeit und Scheu zu Vorsichtigkeit, Behutsamkeit, Bedachtsamkeit u. s. w., oder die natürliche, erst ganz unwillkürliche Zuneigung zu Freundschaftlichkeit und Liebe, die natürliche Abneigung zu Haß u. s. w. Auch werden auf diese Weise psychische Qualitäten zu moralischen potenzirt. Die Unterscheidung von Gut und Böse nämlich, welche den Standpunkt des Moralischen bestimmt, kommt bekanntlich in dem indifferenten Zustande der Reflexionslosigkeit noch nicht vor, sondern tritt erst da ein, wo das Bewußtsein mit der Reflexion eintritt. Hierdurch erst werden nun eben die psychischen Qualitäten, in welchen der Unterschied von Gut u. Böse noch gar nicht liegt, als moralische entweder gute oder böse, d. h. sie werden zu

Tugenden oder Lastern und sind als solche auch besondere seelische Elemente der Mimik. — Es findet nun aber ferner die Mimik einen reichen Inhalt noch in dem Gebiete der

6. Vorstellungen u. Gedanken, soweit dieselben nämlich das Seelenleben unter Vermittelung des Willens erregen und zur Aeußerung bestimmen. — Diese Elemente sind lediglich geistiger Art, denn sie gehen, als seelische Elemente mimischer Aeußerung, immer aus dem Bewußtsein hervor. Sie können zum Theil allerdings vorher durch eine sinnliche Empfindung oder die Sinnenthätigkeit überhaupt aus der äußeren Sinnenwelt dem Bewußtsein zugeführt worden sein; aber von diesem einmal erfaßt u. aufgenommen, gehören sie der Gedankenwelt an, und es ist die Denkthätigkeit, welche, indem sie sich mit ihnen beschäftigt, die Seele erregt und resp. zur mimischen Aeußerung anregt. Keineswegs ausschließlich, aber doch hauptsächlich sind es, wie wir später sehen werden, die zeichnenden und deutenden Gebärden, welche durch Vorstellungen u. Gedanken unmittelbar angeregt werden.

Indem wir von diesen letzteren Inhaltselementen sprechen, dürfen wir jedoch einen sehr bemerkenswerthen Punkt nicht übersehen. — Es ist nämlich dem Geiste eigen u. wesentlich, sich ausschließlich auf sich beziehen und seine Thätigkeit, das Denken, zu einer rein innerlichen, nur in ihm sich vollziehenden, zu einer abstrakten machen zu können, ohne daß dadurch das concrete Seelenleben im Besonderen erregt wird. In solchem Falle bleibt natürlich auch das Gedachte (die besondere Vorstellung, der besondere Gedanke) ohne besonderen mimischen Ausdruck; nur die allgemeine Weise des Denkens selbst (als brütendes, träges, grübelndes, klares u. entschiedenes, lebhaftes, nachsinnendes 2c.) spiegelt sich allenfalls in gewissen mimischen Haltungen u. Zügen ab.

Die Abstraktion ist es demnächst auch, in Folge deren eine große Klasse von Gedanken nur relativerweise als zum Inhaltsgebiet des Mimischen gehörig betrachtet werden kann. Wir meinen die auf äußerliche abstrakte Zwecke gerichteten und in specifischen Zweckthätigkeiten sich leiblich manifestirenden Gedanken. Es gehören dahin alle gewerklichen Thätigkeiten. Der

Gedanke, der einer technischen Manipulation zum Grunde liegt, sie anregt und regelt, ist direkt auf die Darstellung eines dem seelischen Subjekt äußerlichen Werks, einer Sache, gerichtet und verhält sich dabei gleichgültig zur Wesenhaftigkeit des manipulirenden Subjekts. Die Manipulation, obwohl sich der Gedanke durch sie kundthut, wird daher doch nicht als seelischer Ausdruck oder mimische Bewegung aufgefaßt, sondern eben nur als eine sich äußerlich vollziehende Zweckthätigkeit. Gleichwohl können nun aber doch dergleichen Zweckgedanken beziehungsweis für mimische Darstellungen von Bedeutung werden: im Allgemeinen schon insofern, als sich das Aesthetische in Vollziehung der ihnen entsprechenden Zweckthätigkeiten der Anschauung darbietet und ein solches Thun des Subjekts auch wohl direkt in Beziehung auf seine seelischen Zustände betrachtet werden kann; demnächst aber auch speciell insofern, als es in einer mimischen Darstellung darauf ankommen könnte, über irgend eine Zweckthätigkeit sich mimisch verständlich zu machen, oder auch sie selbst geradezu durch copirende Mimik der Anschauung vorzuführen, etwa ebenso, wie ja auch oft die bildenden Künste (namentlich die Genre-Malerei) Zweckthätigkeiten zu Motiven ihrer Darstellungen wählen. — Aehnlich wie mit den gewerklichen Zweckthätigkeiten verhält es sich mit den mehr allgemein praktischen des Gehens, Laufens, Springens ꝛc.; auch diese Leibesthätigkeiten gelten nicht als mimische Aktionen, sofern sie nur aus dem bestimmten Zwecke der äußerlichen Raumgewinnung hervorgehen und nur in dieser Beziehung ins Auge gefaßt werden. Dagegen lassen sie sich in gewissen Beziehungen ebenfalls, und zwar noch mehr als die gewerklichen Zweckthätigkeiten, als mimische Aktionen auffassen, ja es erweist sich namentlich der Gang, selbst dann wenn er durch einen abstrakten Zweckgedanken hervorgebracht würde, schon durch seine jeder Individualität ganz eigenthümliche Weise als wirklich mimisch.

Anders aber verhält es sich mit moralischen Zweckthätigkeiten. Hier ist der zum Grunde liegende und impulsirende Zweckgedanke stets in essentiellem Zusammenhange mit der Wesenheit des Subjekts; in der wahrhaft moralischen That ist keine Abstraktion des Ichs von der That; das Ich ist vielmehr wesenhaft

mit in der That, und daher trägt dann auch jede wirklich vollzogene moralische Handlung ein bestimmtes mimisches Gepräge. Sogar der Heuchler ist mit der vollen Wesenheit seines Ichs in seinem heuchlerischen Thun, obschon er darin doch insofern abstrakt verfährt, als er in seinem Innern seine eigentliche Absicht (den Zweckgedanken) verschließt und durch sein Thun u. Gebaren von einem andern Inhalt erfüllt und impulsirt zu scheinen sich bemüht.

§. 53. Die im vorstehenden Paragraphen angeführten seelischen Elemente treten nun im Seelenleben in unendlich mannigfache Wechselverhältnisse u. Wechselwirkungen zueinander, associiren sich miteinander, durchkreuzen sich, gehen ineinander über, ergänzen, potenziren, schwächen sich einander, heben sich wechselseitig auf, erzeugen und modifiziren sich gegenseitig u. s. w. und regen hierdurch auch ein unendlich wechselhaftes Gebärdenspiel an. Werden nun aber jene Wechselverhältnisse u. Wechselwirkungen der theils festen, theils flüssigen seelischen Elemente durch ein inneres leitendes Princip näher bestimmt, geordnet und zu einem in sich zusammenhängenden seelischen Ganzen constituirt, so entwickelt und gestaltet sich auch die mimische Darstellung zu einem gleichsam organischen Ganzen, wie es z. B. in der Darstellung concreter, von einem bestimmten Pathos getragener Charaktere und von einem inhaltreichen Grundgedanken durchdrungener, in sich geschlossener Handlungen der Fall ist. —

Bevor wir die seelischen Elemente der Mimik noch einigen weitern Betrachtungen unterwerfen, liefern wir erst nachfolgendes, in's Specielle eingehende Verzeichniß, das zwar in Anbetracht der unendlichen Vielheit solcher Elemente immer nur ein sehr unvollständiges, fragmentarisches sein kann, doch aber einen willkommenen Anhalt bieten dürfte, sowohl für weitere theoretische Betrachtungen, als auch für die praktischen Uebungen in der gymnastischen Mimik. Die dem herausgerückten Element jedesmal beigesetzten andern sind theils als Nuancirungen und Modifikationen, theils als psychologisch verwandte desselben zu betrachten. Das Verzeichniß läßt sich sehr leicht noch um Vieles erweitern, wenn man außer den Substantivbezeichnungen auch noch Adjektiv- und Verbalbezeichnungen mit aufnimmt.

Verzeichniß seelischer Elemente.

Abgunst: Neid, Mißgunst, Scheelsucht.
Abscheu: Abneigung, Ekel, Widerwille, Mißbehagen, Ueberdruß, Geringschätzung, Verachtung, Mißfallen, Groll, Haß, Scheu, Grauen, Entsetzen.
Achtung: Hochachtung, Aufmerksamkeit, Achtsamkeit, Ehrerbietung, Ehrfurcht, Verehrung.
Aerger: Mißmuth, Verdruß, Verdrießlichkeit, Bitterkeit, Erbitterung, Unmuth, Unwille, Unzufriedenheit, Ueberdruß, Grimm, Groll.
Ahnung: Erwartung, Spannung, Hoffnung.
Andacht: Aufmerksamkeit, Gesammeltheit.
Angst: Aengstlichkeit, Beängstigung, Bange, Bangigkeit, Beklommenheit, Furcht, Sorge, Besorgniß, — Grauen, Verzweifelung, Verzagtheit, Vorsichtigkeit, Kleinmuth, Zaghaftigkeit — Bedachtsamkeit, Behutsamkeit.
Anmaßlichkeit: Vermessenheit, Dünkel, (s. dieses Wort).
Anmuth: Liebreiz, Lieblichkeit, Freundlichkeit, Anständigkeit.
Anständigkeit: Höflichkeit, Sittsamkeit, Züchtigkeit, Förmlichkeit, Zierlichkeit, Bescheidenheit, Ehrbarkeit, Würde.
Argwohn: Mißtrauen, Eifersucht, Besorgniß.
Aufgeblasenheit: s. Dünkel 2c.
Aufrichtigkeit: Offenheit, Geradheit, Biederkeit, Treuherzigkeit, Freimüthigkeit, Ehrlichkeit, Redlichkeit, Schlichtheit, Derbheit — Arglosigkeit, Gewissenhaftigkeit.
Ausgelassenheit: Leichtsinn, Muthwille, Flatterhaftigkeit, Leichtfertigkeit, Schalkhaftigkeit, Fröhlichkeit, (s. d. W).

Bangigkeit: s. Angst.
Barmherzigkeit: Milde, Mitleid, Weichmuth, Gutherzigkeit.
Bedachtsamkeit: Besonnenheit, Behutsamkeit, Achtsamkeit, Vorsichtigkeit, Sorgsamkeit, Sorgfältigkeit, Wachsamkeit, Bedenklichkeit — Nüchternheit — Würde.
Befangenheit: Beschränktheit, Verlegenheit, Betretenheit, Verblüfftheit, Bestürztheit, (s. Bestürzung).
Begehrlichkeit: Lüsternheit, Begierde, Verlangen, Sehnsucht, Gier.
Begeisterung: Verzückung, (Extase), Exaltation, Eifer, Inbrunst.
Behaglichkeit: Bequemlichkeit.
Beharrlichkeit: Stetigkeit, Festigkeit, Standhaftigkeit, Beständigkeit, Treue.

Beherztheit: s. Entschlossenheit.
Behutsamkeit: s. Bedachtsamkeit.
Bescheidenheit: Demuth und Demüthigkeit, Genügsamkeit, Schüchternheit, Blödigkeit, Verschämtheit, Ergebenheit, Unterwürfigkeit — Feigheit.
Besonnenheit: Geistesgegenwart; s. auch Bedachtsamkeit.
Beständigkeit: s. Beharrlichkeit.
Bestürzung: Entsetzen, Schreck, Erstaunen, Verwunderung, Verlegenheit.
Betrübniß: Leid, Herzeleid, Trauerigkeit, Sorge, Kummer, Wehmuth, Schwermuth, Niedergeschlagenheit, Jammer, Wehe, Schmerz, Pein.
Biederkeit: s. Aufrichtigkeit.
Blödigkeit: s. Bescheidenheit.
Bosheit: Boshaftigkeit, Falschheit, Böswilligkeit, Tücke, Muthwilligkeit, Rachsüchtigkeit.

Dankbarkeit: Erkenntlichkeit, Anerkennung.
Demuth: s. Bescheidenheit.
Derbheit: Grobheit, Geradheit, Biderbheit, Tölpelhaftigkeit, Flegelhaftigkeit. S. auch Aufrichtigkeit.
Dreistigkeit: Kühnheit, Keckheit, Verwegenheit, Frechheit, Tollheit, Unverschämtheit, Entschlossenheit, Muth, Unerschrockenheit, Zuversichtlichkeit — Selbstvertrauen.
Dünkel: Hoffart, Hochmuth, Arroganz, Stolz, Uebermuth. S. auch Anmaßlichkeit.

Edelmuth: Großmuth, Edelsinn, Edelherzigkeit, Hochherzigkeit.
Ehrbarkeit: Ehrsamkeit, Ernsthaftigkeit, Würde. S. auch Anständigkeit.
Ehrerbietigkeit: Höflichkeit 2c.
Ehrfurcht: S. Achtung.
Ehrgeiz: Ehrfurcht, Ruhmsucht, Ehrbegierde, Herrschsucht, Unbescheidenheit, Ehrliebe.
Eifer: Emsigkeit, Hast, Rührigkeit, Lebhaftigkeit.
Eifersucht: Argwohn, Neid, Mißgunst. S. diese Worte.
Eigennützigkeit: Habsucht, Geiz.
Eigensinn: Eigensinnigkeit, Trotz, Starrsinn, Hartnäckigkeit, Unbeugsamkeit, Festigkeit, Widerspänstigkeit. S. auch Beharrlichkeit.
Eilfertigkeit: Uebereilung, Leichtfertigkeit, Flüchtigkeit.
Einfältigkeit: Einfachheit, Geradheit, Schlichtheit, Beschränktheit, Dummheit, Albernheit. — S. auch Biederkeit.

Eitelkeit: Eingebildetheit, Gefallsucht, Selbstsucht, Ziererei, Geckenhaftigkeit, Dünkel (s. dieses Wort).
Ekel: s. Abscheu.
Empfindlichkeit: Empfindelei (Sentimentalität), Empfindsamkeit, Reizbarkeit, Launenhaftigkeit.
Enthaltsamkeit: Entsagung (Resignation), Mäßigkeit, Nüchternheit, Genügsamkeit, Zufriedenheit.
Enthusiasmus: s. Begeisterung.
Entrüstung: Unwille, Zorn, Ungehaltenheit, Empörtheit.
Entschiedenheit: Entschlossenheit, Festigkeit, Sicherheit.
Entschlossenheit: s. Muth, Kühnheit 2c.
Entsetzen: s. Bestürzung.
Entzücken: Ergötzen, Bezauberung, Verzückung.
Erbitterung: Aufregung, Verdruß, Kränkung, Aerger (s. d. W.).
Ergebenheit: Ergebung, Gehorsam, Unterwürfigkeit, Demuth, Treue, Bescheidenheit 2c.
Ernst: Ernsthaftigkeit. S. auch Ehrbarkeit.
Erstaunen: Verwunderung, Staunen, Bewunderung.
Erwartung: s. Ahnung.

Falschheit: s. Bosheit.
Fassung: Gefaßtheit, Geistesgegenwart.
Faulheit: Trägheit, Schlaffheit, Lässigkeit.
Feigheit: Furchtsamkeit, Unentschlossenheit, Schüchternheit, Scheu.
Feindseligkeit: Streitsüchtigkeit, Böswilligkeit 2c.
Festigkeit: s. Beständigkeit.
Frechheit: Unverschämtheit; siehe auch Dreistigkeit.
Freimuth: Freimüthigkeit, Freisinnigkeit; s. a. Aufrichtigkeit.
Freude: Fröhlichkeit, Frohsinn, Lust u. Lustigkeit, Heiterkeit, Ergötzen, Wonne, Entzücken.
Freundlichkeit: Huld, Zuthulichkeit, Gewogenheit, Mildheit, Leutseligkeit 2c.
Friedsamkeit: Friedlichkeit, Friedfertigkeit, Duldsamkeit, Verträglichkeit, Fügsamkeit, Nachgiebigkeit, Folgsamkeit.
Fröhlichkeit: s. Freude.
Frömmigkeit: Gottseligkeit, Folgsamkeit 2c.
Frostigkeit: Kälte, Gleichgültigkeit; s. auch Gefühllosigkeit.
Furcht: Furchtsamkeit; s. auch Angst und Feigheit.

Geduld: Langmuth, Ergebung, Gelassenheit, Gleichmuth — Ausdauer, Gefaßtheit, Nachsichtigkeit.
Gefälligkeit: Willigkeit, Willfährigkeit, Zuvorkommenheit.
Gefallsucht: s. Eitelkeit.

Gefühllosigkeit: Unempfindlichkeit, Hartherzigkeit, Stumpfsinnigkeit, Kälte, Grausamkeit, Rohheit, Dumpfheit.
Geiz: Habsucht, Habgier, Filzigkeit, Gewinnsucht.
Gelassenheit: s. Geduld.
Geneigtheit: Willigkeit, Herablassung, Gewogenheit, Huld rc.
Geschmeidigkeit: Fügsamkeit rc.
Gleichgültigkeit: s. Frostigkeit rc.
Gleichmuth: Gleichgültigkeit.
Gram: Kummer, Sorge, Harm, Jammer; s. auch Betrübniß.
Grausamkeit: s. Gefühllosigkeit.
Grausen: Grauen, Schauder, Entsetzen, Schreck; s. a. Angst.
Grillenhaftigkeit: Launenhaftigkeit, Verdrießlichkeit.
Grimm: Ingrimm, Zorn, Bosheit, Rachsucht, Aerger, Groll, Wuth.
Groll: s. Grimm.
Großmuth: s. Edelmuth.
Gutmüthigkeit: Gutherzigkeit, Gutwilligkeit, Frömmigkeit, Folgsamkeit, Gehorsamkeit, Gefälligkeit.

Habsucht: Habgier; s. auch Geiz.
Halsstarrigkeit: s. Eigensinn, Hartnäckigkeit rc.
Harm: Wehe; s. auch Gram.
Harmlosigkeit: Arglosigkeit, Unbefangenheit, Biederkeit rc.
Hartherzigkeit: s. Gefühllosigkeit.
Hast: Eile, Eilfertigkeit (s. dieses Wort).
Haß: s. Abscheu.
Heftigkeit: Hitze, Jähzorn, Aufbraußen.
Heiterkeit: s. Freude.
Herzhaftigkeit: Beherztheit, Kühnheit, Keckheit, Entschlossenheit; s. auch Dreistigkeit.
Herzlichkeit: Gemüthlichkeit, Vertraulichkeit, Freundlichkeit, Innigkeit, Zuthulichkeit.
Heuchelei: Falschheit, Hinterlistigkeit, Scheinheiligkeit, Unaufrichtigkeit.
Hochmuth: s. Dünkel.
Hoffnung: s. Erwartung, Ahnung.
Humor: Frohsinn, Lustigkeit; s. auch Laune.

Inbrunst: Innigkeit, Verzückung.
Ingrimm: s. Grimm.
Innigkeit: s. Herzlichkeit.

Kaltblütigkeit: Gleichmuth, Phlegma, Ruhe, Gleichgültigkeit.
Keckheit: s. Dreistigkeit.

Kleinmuth: Verzagtheit; s. auch Feigheit.
Kühnheit: s. Herzhaftigkeit, Beherztheit.
Kummer: s. Gram, Betrübniß.

Laune: Launenhaftigkeit, Verdrießlichkeit, Grämlichkeit. — Launigkeit, Aufgereimtheit, Lustigkeit, Munterkeit, Humor.
Lebhaftigkeit: Lebendigkeit, Regsamkeit, Munterkeit, Heftigkeit.
Leichtsinn: s. Ausgelassenheit.
Liebe: Zuneigung, Mitgefühl, Wohlwollen.
Listigkeit: Schlauheit, Pfiffigkeit, Verschmitztheit.
Lust: Lustigkeit; s. Freude.
Lüsternheit: s. Begehrlichkeit.

Mäßigkeit: Genügsamkeit, Nüchternheit.
Mißmuth: Mißvergnügtheit, Verdrossenheit; s. auch Aerger.
Mißtrauen: s. Argwohn.
Mitleid: Theilnahme, Mitgefühl, Rührung.
Munterkeit: Heiterkeit, Aufgeräumtheit; s. auch Freude und Lebhaftigkeit.
Muth: Kühnheit, Herzhaftigkeit (s. dieses Wort).
Muthwilligkeit: Schelmerei, Schalkhaftigkeit; s. auch Ausgelassenheit.

Neid: Abgunst, Mißgunst; s. auch Eifersucht.
Neugierde: Wißbegierde, Vorwitzigkeit, Naseweisheit; — Begehrlichkeit.
Niederträchtigkeit: Gemeinheit, Tücke, Falschheit, Ruchlosigkeit.
Nüchternheit: Mäßigkeit.
Offenheit: s. Aufrichtigkeit.

Patzigkeit: Trotz; s. auch Eigensinn.
Pein: Schmerz, Qual, Leiden, Plage.
Peinlichkeit: Aengstlichkeit, Pünktlichkeit, Sorgfältigkeit, Förmlichkeit, Gemessenheit, Gewissenhaftigkeit.
Pfiffigkeit: s. Listigkeit.
Prahlhaftigkeit: Renommisterei, Aufschneiderei, Prunksucht, Prahlsucht.
Pünktlichkeit: s. Peinlichkeit.

Rachsucht: Tücke, Bosheit, Malice, Heimtücke.
Raserei: Wuth, Erregtheit, Zorn, Tobsucht.
Redlichkeit: s. Aufrichtigkeit.

Reue: Zerknirschung — Aerger.
Reizbarkeit: s. Empfindlichkeit.
Ruhe: Gleichmuth, Gleichgültigkeit, Kaltblütigkeit.

Sanftmuth: Sanftmüthigkeit, Milde, Weichmüthigkeit.
Schadenfreude: Scheelsucht, Schalkhaftigkeit.
Scham: Schamhaftigkeit, Verschämtheit, Schüchternheit, Scheu, Verlegenheit — Züchtigkeit, Keuschheit.
Schauder: s. Entsetzen, Graußen.
Scheelsucht: s. Neid.
Scheu: s. Blödigkeit, Furcht &c.
Schlauheit: s. Listigkeit.
Schüchternheit: s. Blödigkeit.
Schwermuth: Trübsinn; s. Betrübniß.
Schmerz: Wehe, Pein (s. dieses Wort).
Schreck: s. Entsetzen.
Sehnsucht: Verlangen, Erwartung, Begehrlichkeit.
Selbstsucht: Eigenliebe, Selbstliebe, Selbstgefälligkeit, Eigennutz.
Sittigkeit: Sittsamkeit, Züchtigkeit, Keuschheit, Anständigkeit.
Sorge: s. Angst, Gram &c.
Sorgsamkeit: Sorgfältigkeit; s. auch Pünktlichkeit.
Sorglosigkeit: Nachlässigkeit, Leichtsinn; Vertrauen, Zuversicht.
Standhaftigkeit: Beständigkeit, Festigkeit, Tapferkeit, Unerschütterlichkeit; s. auch Beharrlichkeit.
Starrsinn: Verstocktheit; s. auch Eigensinn.
Stetigkeit: Ausdauer; s. auch Beharrlichkeit.
Stolz: Hochmuth; s. auch Dünkel und Selbstsucht.
Streitsucht: Zanksucht, Herrschsucht.
Strenge: Härte, Unerbittlichkeit, Festigkeit, Ernst.

Tapferkeit: s. Herzhaftigkeit, Standhaftigkeit &c.
Theilnahme: s. Mitleid.
Tobsucht: Polterei, Jähzorn, Wuth, Raserei; s. a. Heftigkeit.
Tollkühnheit: s. Dreistigkeit, Herzhaftigkeit &c.
Trägheit: Langsamkeit; s. auch Faulheit.
Trauer: Trauerigkeit; s. auch Betrübniß &c.
Treuherzigkeit: s. Aufrichtigkeit und Biederkeit.
Treue: Ergebenheit, Hingebung; Folgsamkeit.
Treulosigkeit: s. Falschheit; Hinterlistigkeit.
Trostlosigkeit: Verzagtheit, Niedergeschlagenheit, Kleinmüthigkeit, Verzweifelung.
Trotz: s. Eigensinn, Starrsinn &c.
Tücke: Heimtücke; s. auch Falschheit, Rachsucht.

Ueberdruß: Ekel, Abgespanntheit, Blasirtheit.
Uebermuth: s. Ausgelassenheit, Hochmuth.
Ueberraschung: Erstaunen; s. auch Bestürzung.
Unachtsamkeit: Unaufmerksamkeit, Zerstreutheit, Flüchtigkeit.
Unbesonnenheit: Unbedachtsamkeit; s. auch Leichtsinn und Sorglosigkeit.
Unbeständigkeit: Wankelmuth, Flüchtigkeit, Untreue, Flatterhaftigkeit.
Unduldsamkeit: Unverträglichkeit; s. auch Streitsucht.
Ungeduld: Unruhe, Verzweifelung.
Unentschlossenheit: Unschlüssigkeit, Wankelmuth, Zaghaftigkeit; s. auch Feigheit.
Unerschrockenheit: s. auch Herzhaftigkeit, Muth 2c.
Unlust: Unmuth, Mißmuth; s. auch Ueberdruß.
Unmuth: s. Mißmuth und Unlust 2c.
Untreue: s. Treulosigkeit.
Unverschämtheit: s. Dreistigkeit, Frechheit 2c.
Unzufriedenheit: Ungenügsamkeit, Mißvergnügen, s. auch Unlust 2c.

Verdruß: Verdrießlichkeit, Mißvergnügen; s. auch Mißmuth, Aerger, Unmuth 2c.
Verdrossenheit: Mißvergnügtheit, Unlust, Unwilligkeit.
Verlangen: s. Begehrlichkeit und Sehnsucht.
Verlegenheit: s. Befangenheit; Unentschiedenheit.
Vermessenheit: s. Uebermuth u. Keckheit, Verwegenheit 2c.
Verschlossenheit: Verstocktheit, Tücke.
Versöhnlichkeit: Friedfertigkeit, Verträglichkeit 2c.
Verstimmtheit: Unmuth, Mißmuth; Aergerlichkeit, Verdrießlichkeit.
Verstocktheit.
Vertrauen: Zuversicht, Hoffnung 2c.
Verwunderung: s. Erstaunen.
Verzweifelung: Verzagtheit, Muthlosigkeit.
Voreiligkeit: Eilfertigkeit, Naseweisheit, Vorwitzigkeit.
Vorsichtigkeit: s. Bedachtsamkeit.

Wachsamkeit: Achtsamkeit, Aufmerksamkeit, Spannung, Vorsichtigkeit.
Wankelmuth: s. Unentschlossenheit und Unbeständigkeit.
Wehe: s. Schmerz, Pein; Leid.
Wehmuth: s. Trauer 2c.
Weichherzigkeit: Empfindsamkeit, Gutherzigkeit, Milde 2c.
Widerspänstigkeit: s. Halsstarrigkeit; Ungehorsam.

Widerwille: s. Ekel und Abscheu.
Willfährigkeit: s. Geneigtheit und Gefälligkeit.
Willigkeit: Unverdrossenheit, Folgsamkeit, Gehorsam, Willfährigkeit.
Wollust: Wollüstigkeit, Lüsternheit, Geilheit.
Wonne: Seligkeit; s. auch Entzücken und Freude.
Würde: Anstand, Ernst, Gemessenheit.
Wuth: Zorn, Jähzorn; s. auch Tobsucht.

Zaghaftigkeit: s. Unentschlossenheit 2c. auch Feigheit 2c.
Zärtlichkeit: Zartsinn, Freundlichkeit, Zuthulichkeit.
Zerknirschung: Reue — Wuth, Ingrimm.
Zorn: Jähzorn; s. auch Heftigkeit.
Züchtigkeit: Sittigkeit (s. dieses Wort).
Zügellosigkeit: Ungebundenheit, Wildheit, Rohheit, Frechheit 2c.
Zufriedenheit: Genügsamkeit.
Zuneigung: Freundlichkeit, Liebe.
Zutrauen: s. Vertrauen.
Zuverlässigkeit: Treue, Festigkeit, Beständigkeit.
Zuvorkommenheit: Gefälligkeit, Aufmerksamkeit, Artigkeit.
Zweifel: Ungewißheit, Unstetigkeit, Unschlüssigkeit 2c.

---

§. 54. Es würde jetzt darauf ankommen, die verschiedenen seelischen Elemente im Einzelnen ihrer psychologischen Bedeutung nach näher zu erklären und dabei namentlich auch die Nuancirungen und die verwandtschaftlichen und gegensätzlichen Beziehungen zwischen ihnen, wie überhaupt ihr wechselseitiges Verhalten zueinander darzulegen. Ein solches Unternehmen, bis ins Einzelne durchgeführt, würde aber sehr weit gehende psychologische Erörterungen und einen Raum für diese erfordern, wie er uns hier nicht zu Gebote steht. Wir verweisen daher den angehenden Gymnasten auf ein besonderes Studium der Psychologie[1])

[1]) Wozu wir ihm besonders u. a. empfehlen: Rosenkranz Psychologie, Michelet Anthropologie und Psychologie, Burdach Anthropologie, Carus Psyche, J. E. Erdmann Grundriß der Psychologie, Benecke Psychologie und Psychologische Skizzen, so wie auch das recht beachtenswerthe Schriftchen von Fr. Dittes: „Das Aesthetische nach seinem eigenthümlichen Grundwesen und seiner pädagogischen Bedeutung", welches Schriftchen auf Beneckes Psychologie fußt.

und begnügen uns, einige Grundbestimmtheiten hervorzuheben und zu erläutern, nach welchen sich besonders das formelle Verhalten der seelischen Elemente zueinander bestimmt und regelt.

Es sind nehmlich zwei Gegensatzpaare, auf welche sich alle seelischen Zustände, Zustandsveränderungen und Verhaltungsweisen beziehen und resp. zurückführen lassen, und welche einen Anhalt darbieten zur Orientirung auf dem unendlich weitem Gebiete jener Zustände 2c. — Wie der Nordpol und Südpol, der Zenith und Nadir für uns die vier Grundpunkte im Weltraum sind, nach welchen wir uns über alle in ihm vorkommenden räumlichen Constellationen und Bewegungen orientiren: so sind die Sympathie und Antipathie, die Exaltation und Deprimation die vier Grundbestimmtheiten, welche uns eine Orientirung über die unendlich mannigfachen Zustände und Erregungen unseres Seelenlebens gewähren. — Diese vier Grundbestimmtheiten betreffen zunächst allerdings nur unser natürliches Seelenleben, insofern sie, nicht aus dem Selbstbewußtsein hervorgehend oder durch es gesetzt, unwillkürliche Zustände und Erregungen umfassen; indessen tragen sie sich doch auch auf das vom Willen geregelte Gemüthsleben über und haben hier, so wie selbst in dem rein intelligibeln Seelenleben ihr Analogon. Man wird dies sogleich zugeben, wenn wir uns statt der angegebenen Ausdrücke für jene Grundbestimmtheiten, anderer von allgemeinerer Bedeutung bedienen und etwa sagen, daß die Anziehung und Abstoßung, die Erhebung und Erniedrigung die vier in zwei Gegensatzpaaren vorhandenen Grundbestimmtheiten seien, auf welche alle übrigen Bestimmtheiten unseres Seelenlebens sich beziehen und resp. zurückführen lassen. Es war jedoch nothwendig an den Unterschied zwischen unserm natürlichen oder unbewußten und unserm geistigen oder bewußten Seelenleben zu erinnern, weil diese Unterscheidung zur Erläuterung einer psychologischen, für unsere Betrachtungen beachtenswerthen Thatsache dient.

Wenn es sich nehmlich um die Verbindungen u. Mischungen handelt, welche die seelischen Elemente oder Erregungen miteinander eingehen, so ist sogleich zu bemerken, daß keine jener natürlichen Grunderregungen mit der ihr diametral entgegen-

gesetzten zu einer Mischerregung verschmelzen kann, sondern daß jede derselben immer nur mit Erregungen des andern Gegensatzpaares solche Verschmelzungen einzugehen vermag. Eine antipathisch-sympathische, so wie eine deprimirend-exaltirende Erregung kann nicht vorkommen; dagegen sind sympathisch-exaltirende oder deprimirende und antipathisch-exaltirende oder deprimirende sehr häufig vorkommende. Die Erfahrung scheint nun zwar zu zeigen, daß ein menschliches Subjekt in Beziehung auf irgend ein Objekt (Person, Sache, Vorstellung rc.) sich wirklich zugleich antipathisch u. sympathisch erregt finden und so in seiner Seele eine aus völlig entgegengesetzten Erregungen herkommende Mischerregung vorkommen könne. Aber abgesehen davon, daß hierbei sehr leicht eine Selbsttäuschung obwalten kann, weil allerdings unter Umständen Sympathie und Antipathie in unfaßbar rascher Abwechselung nacheinander eintreten können, so erklärt sich übrigens diese Erfahrung eben aus dem vorhin erwähnten Unterschied zwischen unserm natürlichen und geistigen Seelenleben. Man kann z. B. für irgend eine zweite Person Sympathie hegen, sich bei ihrem Erscheinen sympathisch erregt und so unwillkürlich zu ihr hingezogen fühlen, und dennoch zugleich sich von ihr abgestoßen finden und sich ihrer zu entziehen suchen. In solchem, sehr oft vorkommenden Falle ist es eben einerseits ein rein natürlicher Zug, durch den man sich an die betreffende Person angezogen fühlt, während es andrerseits z. B. unser sittliches Bewußtsein, unser Wissen von der moralischen Schlechtigkeit der Person ist, wodurch wir uns von ihr abgestoßen finden. Oder es kann auch der umgekehrte Fall eintreten, daß uns irgend ein geistiges Interesse zu einer Person hinzieht und wir dennoch zugleich eine unwillkürliche Abneigung gegen sie haben, so daß es uns eine gewisse Selbstüberwindung kostet, mit ihr zu verkehren. Aehnlich kann es sich rücksichtlich der Deprimation und Exaltation verhalten, und so genommen, läßt sich allerdings sagen, daß die Seele zugleich sympathisch und antipathisch oder zugleich von einer exaltirenden u. einer deprimirenden Erregung ergriffen sein könne; nur von einer wirklichen Mischung oder Verschmelzung polarisch entgegengesetzter Erregungen zu einer homogenen kann nicht die Rede sein.

Was aber erfolgt, wenn zwei polarisch entgegengesetzte Erregungen gleichzeitig eintreten? Es leuchtet ein, daß dann die Bewegung der Seele sich in derjenigen Richtung äußert, welche der stärkeren Erregung entspricht, hierbei aber abgeschwächt oder alterirt in dem Grade, in welchem sich die andere Erregung geltend macht. — Sind die gleichzeitig vorhandenen entgegengesetzten Erregungen gleich mächtig, so wiegen sie sich gegenseitig auf, es erfolgt keine Bewegung, sondern ein Zwischenzustand und zwar zunächst als Spannung, die sich allenfalls in einem unbestimmten Erzittern oder Vibriren mimisch äußert. Ein solcher Spannungszustand wird aber meistens nur ein momentaner, jedenfalls kein lange andauernder sein; denn entweder hebt ihn irgend eine dazwischentretende neue Erregung auf, oder es durchbricht ihn die Totalkraft der Seele (z. B. mittelst eines kräftigen freien Willensentschlusses) durch eine Explosion; oder aber die Spannung erschöpft diese Kraft und die Seele versinkt in einen Erschlaffungszustand, welcher in Beziehung auf ihr sympathisches u. antipathisches Bestimmtsein die Apathie, und in Beziehung auf ihr exaltitatives und deprimatives Bestimmtsein die Ohnmacht ist. — Wechseln die entgegengesetzten Erregungen in unmittelbarer Wiederholung mit einander ab, so entsteht nicht der Zustand der Spannung, sondern der Zustand des Schwankens, wie z. B., wenn die Erregungen geistiger Art sind, in der Unschlüssigkeit oder Verlegenheit bei Erwägung kollidirender Pflichten.

Die vorhin erwähnten Zustände der Apathie und Ohnmacht, sowie die explodirende Bewegung können jedoch auch noch auf andere Weise als in Folge des gleichzeitigen Wirkens entgegengesetzter Erregungen eintreten. Die explodirende Bewegung durch eine übermäßig starke und zugleich plötzlich einwirkende Reizung, wie in den Ausbrüchen der Wuth und des Jähzorns. Die Ohnmacht kann auf eben diese Weise eintreten; aber auch noch in Folge andauernder und sich steigernder exaltirender Erregungen, in welchen sich die Kraft der Seele nach u. nach erschöpft. Die Apathie, abgesehen von ihrer vorhin erwähnten Entstehungsweise und abgesehen davon, daß sie in Folge physischer Krankheit vorhanden sein kann, entsteht im Uebri-

gen auch noch durch enorme exaltirende oder deprimirende Erregungen und einer daraus zunächst folgenden Lähmung des Seelenlebens; oder aber, in Beziehung auf das sympathische und antipathische Verhalten des Letzteren, durch den Mangel eines angemessenen Wechsels der Erregungen und daraus zunächst folgender Abstumpfung oder Verdumpfung des Seelenlebens.

Die Fälle, in welchen die Seele von diametral entgegengesetzten, absolut antagonistischen Erregungen gleichzeitig ergriffen ist, sind die bei Weitem seltneren. Ueberhaupt aber besteht das rege Seelenleben in einem fortwährenden Wechselspiel der mannigfaltigsten einfachen und gemischten Erregungen, die auch vielfach in einem relativ antagonistischen Verhältniß zu einander stehen. — Erhält sich die Seele selbst, als Subjekt, in Folge ihrer intelligibeln, die Affekte beherrschenden Willensenergie, inmitten des Wechselspiels aller Affektiverregungen, in Gleichgewicht und Harmonie: so ist die Seelenruhe vorhanden, d. h. jene beneidenswerthe Seelenruhe, die wir an tüchtigen Persönlichkeiten bewundern und deren physiognomischer und mimischer Ausdruck ein wesentliches Moment für das göttlich Schöne in der menschlichen Erscheinung ist. Sie ist nicht zu verwechseln mit jener passiven Ruhe, welche in Folge der Apathie oder Ohnmacht vorhanden ist oder mit der Abstumpfung u. Verdumpfung des Seelenlebens als Gleichgültigkeit u. Blasirtheit eintritt. Auch ist von jener, aus der Willensenergie hervorgehenden Seelenruhe noch der latente Zustand zu unterscheiden, in welchem sich die Seele eines Jeden je nach seiner Individualität und gewohnheitlichen Lebensweise befindet. Dieser latente Zustand ist in einem jeden Individuum gleichsam der Nullpunkt für die Skala seines Erregtwerdens.

Für alle rein körperlichen Bewegungen gilt bekanntlich das Gesetz des Beharrungsvermögens; aber, wie wir ebenfalls als bekannt voraussetzen dürfen, so gilt schon für die Bewegungen organischer Körper noch ein höheres, das ebenerwähnte beschränkende oder beziehungsweis aufhebende Gesetz, nämlich das der Periodicität (s. Abschnitt I. u. II. dieses Buchs). Dieses letztere Gesetz und beziehungsweis auch das erstere findet auch auf die Seele und deren Zustände u. Bewegungen Anwendung. — Eines

Jeden eigene Erfahrung an sich und an Andern läßt entdecken, daß der menschlichen Seele einerseits der Hang eigen ist zum Beharren in ihrem jedesmaligen Zustande; andererseits aber ebenso unverkennbar der Trieb zur unabläſſigen Aenderung oder Abwechselung. Je nach der Lebensenergie und der allgemeinen Lebensstimmung (Temperament) macht sich, abgesehen von bestimmenden Einflüssen des bewußten Willens, bei verschiedenen Individuen entweder jener Hang zur Stetigkeit u. Beharrung, oder dieser Trieb nach Veränderlichkeit und Abwechselung mehr geltend; vorhanden aber ist in einem Jeden der Erstere und der Letztere. Diese Thatsache läßt sich daraus erklären, daß die Seele sich darlebt und äußert in einer körperlichen Leiblichkeit, welche ihrerseits an jene beiden Naturgesetze gebunden ist. Wir begnügen uns, dies kurz angedeutet zu haben, indem es uns hier eigentlich nur darauf ankommt, eine für den Verlauf und das Wechselspiel der Zustände und Erregungen wichtige Folgerung hervorzuheben, die Folgerung nämlich, 1) daß, wie einerseits der Trieb zur Abwechselung eine permanente Fortdauer eines und desselben Affekts oder Zustands, so andrerseits das Beharrungsvermögen einen Sprung in dem Wechsel der Affekte u. Zustände nicht zuläßt oder doch nicht zuzulassen sich bestrebt, und 2) daß ein Wechsel um so leichter u. schneller vor sich gehen wird, je schwächer und oberflächlicher, dagegen um so schwerer u. langsamer, je inniger, tiefer und kräftiger die vorangehende Erregung im Verhältniß zur nachfolgenden ist. — Als ganz hierher gehörig können wir noch die Bemerkung hinzufügen, daß in Betreff des Ebengesagten nicht blos eine Analogie, sondern auch eine wirkliche Correspondenz zwischen den Seelenbewegungen und den Leibesbewegungen herrscht.

Theils auf dem Ebengesagten, theils auf dem Grade der Verwandtschaft der Affekte u. Seelenzustände, welcher nach den oben angeführten Grundbestimmtheiten zu ermessen ist, theils auch auf der Art und Weise, wie jede Erregung der Seele in dieser als Bewegung sich äußert, beruht es hauptsächlich auch, daß gewisse Affekte und Zustände unmittelbar, andere nur mittelbar auf einander folgen können. — Diesen Satz und das Vorangehende an Beispielen speciell zu erläutern, würde uns

zu einer endlosen Casuistik führen, in die wir uns hier unmöglich einlassen können und um so weniger einlassen wollen, da wir bei den nächstfolgenden und bei späteren Betrachtungen ohnehin noch Manches zu sagen haben werden, was zugleich zur weiteren Erläuterung des Vorstehenden dienen kann.

Zunächst nämlich haben wir sogleich noch zweier allgemeiner Bestimmtheiten zu gedenken, durch welche das Wechselspiel der Seelen-Erregungen und Zustände sehr entschieden bedingt und resp. bestimmt wird; wir meinen die Temperaments- und die Charakterbestimmtheit.

b. Von dem Temperament und dem Charakter insbesondere.

§. 55. Das Temperament ist eine Naturbestimmtheit des menschlichen Individuums, welche unmittelbar dessen animales Leben betrifft. Das animale Leben aber äußert sich als eine Energie und zwar als Erregbarkeit, bestimmt durch Empfänglichkeit für äußere Einflüsse und als Reaktionsvermögen gegen äußere Einflüsse. Beide dem animalen Leben charakteristische Aeußerungsweisen sind jedoch bedingt durch eine dritte und vorausgesetzte Lebensäußerung, nämlich durch die plastische oder vegetative. — Einem jeden individuellen Menschenleben ist nun, so weit es animales ist, ein gewisses Verhältniß jener beiden einander entgegengesetzten Seiten der Lebensenergie eigen, während beide zugleich in einer bestimmten Beziehung zu der vegetativen Lebensthätigkeit stehen. Hierauf beruht eine gewisse Lebensspannung oder Lebensstimmung, die wir nun eben Temperament nennen.

Um hierüber Näheres zu sagen, müssen wir zuvörderst daran erinnern, daß, wie jedes individuelle animale Leben sich in einem leiblichen Organismus darlebt und durch ihn äußert, so auch jede der vorhin unterschiedenen Seiten und Aeußerungsweisen eines solchen Lebens sich in einem besondern organischen System und dessen Funktionen vermittelt und repräsentirt findet. Diese Systeme sind (s. Abschnitt I. §. 52 u. 56 B. d. §. 63 ꝛc.) das Vegetations-, das Sensibilitäts- u. das Irritabilitätssystem.

Je nach der in einem Individuum vorherrschenden Entwickelung des einen oder des andern Systems muß natürlich das Verhältniß jener Grundthätigkeiten zueinander und somit auch die Lebensspannung oder Grundstimmung, das Temperament ein besonderes sein[1]).

Hierbei ist jedoch wohl zu beachten, daß die vegetative Lebensthätigkeit, als eine schon dem Pflanzenleben eigene, nicht eine das animale Leben charakterisirende ist und daß sie daher auch nicht direkt maßgebend ist für die eigenthümliche Besonderheit der animalen Lebensstimmung oder des Temperaments; sie kann vielmehr hierfür nur indirekt und insofern maßgebend sein, als sie bei Mangel an Energie beider animalen Lebensthätigkeiten übermächtig auftreten und dadurch eine freie Entwickelung und ein kräftiges Bethätigen der Letzteren um so mehr behindern kann. Da nun ein Complex von Lebensthätigkeiten und ein Organismus um so mehr als noch in seinem Elementarzustand begriffen angesehen werden muß, je unentwickelter er ist, so nennen wir mit Recht dasjenige Teperament, bei welchem das vegetative Leben und Vegetationssystem das entschieden vorherrschende ist, die wesentlich animalen Lebensthätigkeiten dagegen und die sie vermittelnden organischen Systeme schwach entwickelt und thätig sind: das elementare Temperament. — Bei einer energischeren Entwickelung und Kräftigung der rein animalen Lebensthätigkeiten und der ihnen correspondirenden organischen Systeme können dann noch drei verschiedene Grundverhältnisse eintreten, so daß

---

[1]) Wobei man es jedoch dahingestellt sein lassen kann, ob das besondere Verhältniß der organischen Systeme zueinander der eigentliche, principielle Grund der Temperamentsverschiedenheit ist, oder ob, indem man das Temperament als ein ursprünglich psychisches auffaßt, aus ihm jene Verschiedenheit in der leiblichen Organisation zu erklären sei. Daß das Temperament angeboren sei, ist eine Annahme und resp. Thatsache, die sich mit jeder der beiden eben angedeuteten Begründungen der Temperamentsverschiedenheit verträgt. Wir brauchen uns hier mit der Entscheidung der Alternative nicht zu befassen, indem für den Zweck unserer Betrachtungen die unbestreitbare Thatsache genügt, daß die Temperamentsverschiedenheit in einem untrennbaren Zusammenhang mit der respektiven Verschiedenheit der leiblichen Organisation steht.

im Ganzen deren viere und somit vier Grundtemperamente sich ergeben, nämlich:

1. Schwache Empfänglichkeit und schwache Reaktion: Elementares Temperament.
2. Schwache Empfänglichkeit u. kräftige (sehr intensive) Reaktion: Irritabeles Temperament.
3. Kräftige (sehr rege) Empfänglichkeit und schwache Reaktion: Sensibeles Temperament.
4. Kräftige Empfänglichkeit und kräftige Reaktion: Normales Temperament.

So wie wir dasjenige Temperament, bei welchen die beiden wesentlich animalen Lebensthätigkeiten und die sie repräsentirenden Systeme verhältnißmäßig am wenigsten entwickelt sind, mit Recht das elementare nannten; ebenso bezeichnen wir mit Recht dasjenige Temperament, bei welchem jene Thätigkeiten u. Systeme verhältnißmäßig am kräftigsten und entwickeltsten sind, als das normale. Die Bezeichnung des zweiten und dritten Temperaments als irritabeles und sensibeles rechtfertigt sich unmittelbar aus dem Grundverhältniß, auf welchem ein jedes dieser beiden beruht.



Um die herkömmlichen Namen für die von Alters her unterschiedenen vier Grundtemperamente nicht ganz zu übergehen, bemerken wir, daß das elementare Temperament etwa dasjenige ist, was als phlegmatisches, und das irritabele, das sensibele und das normale Temperament etwa dem entspricht, was als melancholisches und resp. sanguinisches und cholerisches Temperament bezeichnet zu werden pflegt. Der so allgemein übliche Gebrauch dieser altherkömmlichen, von Galen herstammenden Namen läßt es kaum zu, von ihnen abzuweichen; indeß bleibt es für eine rationelle Temperamentslehre immer sehr mißlich, sich dieser Namen zu bedienen, weil sich ihnen eine Menge theils ganz ungehöriger, theils doch willkürlicher Nebenbegriffe angehängt haben und auch schon ihre ursprüngliche Bedeutung auf einer sehr mangelhaften Einsicht in das animale und überhaupt organische Leben beruht.

Bei einer Vergleichung der vier Temperamente oder der Verhältnisse, auf welchen ihre Verschiedenheit beruht, ergiebt sich sogleich, daß das erste und vierte gewissermaßen im Gegensatz

zueinander stehen und ebenso auch das zweite und dritte zueinander. Es leuchtet ferner wohl ein, daß, weil die allgemeinen Bestimmungen „schwach“ und „kräftig“ an sich allerdings sehr relative sind[1]), eine ebenso relative Menge von Uebergangs- oder Zwischentemperamenten sich annehmen läßt; daß aber, so viele Gradationen auch immer vorkommen oder angenommen werden mögen, doch die je zwei zu einem Gegensatzpaar gehörigen Temperamente nicht werden miteinander verwechselt werden können.

Die Thatsache, daß die Temperamentsverschiedenheit mit einer correspondirenden Verschiedenheit der leiblichen Organisation unzertrennlich verknüpft, d. h. jedes Temperament mit einer besondern, ihm entsprechenden Leibes-Constitution vereinigt ist, ist gerade für den Zweck unserer Betrachtungen von Wichtigkeit; deswegen nämlich, weil sich schon im Allgemeinen jedes Temperament in der ihm entsprechenden Leibesconstitution verbildlicht oder abspiegelt, physiognomisch ausdrückt; außerdem aber auch noch die Temperamentsäußerungen, als pathognomischer und selbst als mimischer Ausdruck, eben durch die organischen Systeme vermittelt und zur Anschauung gebracht werden.

Bei Beurtheilung der äußern Erscheinung in Beziehung auf das Temperament hat man aber freilich abzusehen von etwa vorhandenen physisch krankhaften Zuständen und darf z. B. einen durch Wassersucht oder andere Krankheiten aufgetriebenen Leib mit geschwollenen Gliedern nicht etwa für constitutionelle Corpulenz, oder einen durch Schwindsucht rc. abgezehrten, ausgemergelten Körper für constitutionelle Magerkeit halten u. s. w. — Allerdings kann die Constitution eines jeden der drei ersten Temperamente, weil sich darin eine Mangelhaftigkeit, Schwäche oder Einseitigkeit bekundet, nicht als eine völlig gesunde anerkannt

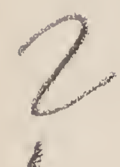
---

[1]) Um diese relativen Bestimmungen genauer festzustellen, ist es wohl am angemessensten, den durchschnittlichen Grad von Empfänglichkeit und Reaktionsvermögen, welchen man bei den Individuen einer und derselben Nation antrifft, als denjenigen Grad gelten zu lassen, in Beziehung auf welchen ein bestimmtes unter jenen Individuen eine schwache oder kräftige Empfänglichkeit und ein schwaches oder kräftiges Reaktionsvermögen besitzt. Für das Nationaltemperament wäre dem entsprechend der Durchschnittsgrad, welcher sich bei den verschiedenen Nationen einer und derselben Raçe ergiebt, als der Anhaltspunkt zu nehmen, u. s. w.

werden; ja selbst das vierte Temperament kann, wenn es sich bis zu einem solchen Extrem ausbildet, daß die übermäßige Kräftigkeit der animalen Dynamik das vegetative Leben übermäßig absorbirt oder fast erdrückt, nicht als normal angesehen werden und mit einer völlig gesunden Leibesconstitution verbunden sein; indessen sind doch dergleichen Fälle nicht eigentliche Krankheitsfälle im engern Sinne des Worts.

Abgesehen also von eigentlichen Krankheitszuständen, so ersieht man nach den gegebenen Erklärungen sogleich, daß die Leibesconstitution eines Individuums mit elementarem Temperament die Symptome unverhältnißmäßiger Vegetation aufzeigen wird. Als ein solches Symptom findet sich für gewöhnlich die Corpulenz, hervorgebracht durch übermäßige Fettbildung und starke Ablagerung anderer nicht völlig animalisirter Substanzen. Die Vegetation geht hier in ein Wuchern über. Nicht immer jedoch ist daß elementare Temperament mit äußerlicher Corpulenz verbunden; das Charakteristische in der ihm entsprechenden Leibesconstitution ist vielmehr, daß die animal-organischen Gebilde nur kümmerlich ernährt werden, während die des Vegetationssystems selbst sich übermäßig ausbilden und Wuchergebilde (Fett und andere Substanzen) in elementarer Form sich zwischen alle Organe, namentlich zwischen Muskelfasern und unter der Haut ablagern. Man bezeichnet eine solche Constitution ziemlich treffend als lymphatische. Im Uebrigen hat das Individuum einen wenig lebhaften Blick, zeigt wenig Mienenspiel und ist in seiner Sprache und seinen Bewegungen langsam, wenn auch nicht immer schlaff.

Bei dem irritabeln Temperament hängt es mit der Schwäche der Receptibilität und Sensibilität zusammen, daß auch die Reception oder Assimilation in dem Vegetationsprozeß oder der organischen Plastik zurückbleibt und bei der noch überdies, wenn auch nur einseitig kräftigen Reaktionsthätigkeit die Absorption oder Consumption der plastischen Substanz gegen deren Ersatz verhältnißmäßig überwiegend ist. Hieraus erklärt sich als äußeres Kennzeichen der mit diesem Temperament verbundenen Constitution die Hagerkeit der Gestalt und die Magerkeit und Trockenheit der organischen Gebilde (und auch besonders der äußern Haut), die Glanzlosigkeit des Auges u. s. w. Physiognomie





und Blick wenig beweglich; Letzterer scheu, oft zur Erde gerichtet oder auch in die Ferne. Gemessenheit in der Sprache. Gehaltenheit, jedoch nicht Trägheit im Gang und allen Bewegungen.

Das sensibele Temperament ist mit einer Leibesconstitution verbunden, welche sich durch einen zarten Körperbau, meist zierliche Körperformen und Feinheit der Haut auszeichnet. Die Bewegungsorgane (Knochen, Muskeln, Sehnen rc.) — entsprechend der geringern Kräftigkeit des Reaktionsvermögens und der zurückstehenden Irritabilität — sind verhältnißmäßig schwach. Je nach der Lebensweise des Individuums — sensibele Individuen sind meist Genußmenschen, nach Umständen oft Gourmands — zeigt diese Constitution auch eine gewisse Wohlbeleibtheit. Der Blick ist munter, die Stimme fein, die Sprache schnell, oft überschnell; die Bewegungen sind im Allgemeinen schnell, aber unstet und nicht kräftig, mehr durch große Behändigkeit charakteristisch, bei größern Anstrengungen wenig ausdauernd.

Dem normalen Temperament entspricht eine kräftige und allseitig entwickelte Leibesconstitution, erscheinend in einer kräftigen, wohlproportionirten, jedoch oft zur Untersetztheit neigenden Gestalt. Die Muskulatur insbesondere ist kräftig und durch einen strammen Tonus gespannt. Je nach der durch die Lebensweise ermöglichten oder gebotenen Ausarbeitung der Glieder, nimmt diese Gestalt auch wohl das Gepräge der Robustheit an[1]). Das Individuum charakterisirt sich durch einen scharfen, oft feurigen Blick, durch eine starke, volle und sonore Stimme; seine Sprache ist rasch und entschieden wie sein Gang und die ganze Haltung. Die Bewegungen sind energisch und gewandt.

Sollten die vier Grundtemperamente auf die kürzeste Weise rücksichtlich ihrer psychologischen Züge charakterisirt werden, so dürfte man wohl ganz treffend sagen können, daß sich das elementare durch Gleichmuth, das irritabele durch Schwermuth, das sensibele durch Wankelmuth und das normale

[1]) Mit der robusten Constitution des normalen Temperaments darf der athletische Habitus nicht verwechselt werden. Der Letztere erzeugt sich auf künstliche Weise durch eigens ausgedachte und veranstaltete Uebung der Gliederkräfte, verbunden mit einer raffinirten der athletischen Ausbildung entsprechenden Diät.

durch Muth charakterisire. — Weitere psychologische Bestimmungen zur Charakteristik der verschiedenen Temperamente halten wir für unsern Zweck deswegen nicht für ersprießlich, weil die psychischen Momente des Temperaments durch andere psychische und geistige Momente des Seelenlebens so vielfach alterirt und modifizirt und zum Theil oft so verwischt werden, daß sie von dem Beobachter kaum noch zu erkennen sind, und zwar um so weniger, als ohnehin schon das Vorhandensein so vieler gemischter oder Zwischentemperamente die charakteristischen Züge des Temperaments sehr oft nicht scharf hervortretend erscheinen läßt.

Die Richtigkeit des Ebenbemerkten wird sogleich einleuchten, indem wir hier noch auf Folgendes aufmerksam machen müssen. Das Temperament nämlich, als eine angeborene Naturbestimmtheit, als die durch die Leibesconstitution natürlich begründete oder doch bedingte Grundstimmung des Individuums, wird sehr leicht und oft verwechselt, darf aber nicht verwechselt werden mit der besondern, in dem Individuum vorwiegenden Gemüthsstimmung, welche dessem Seelenleben ganze Perioden seines Lebens, ja nicht selten sein ganzes Leben hindurch auch als eine Grundstimmung eigen ist. Man mag für viele Fälle zugeben, daß diese letztere Grundstimmung eines Individuums in dessen Temperament wurzelt oder doch innigst mit demselben zusammenhängt; im Allmeinen und Wesentlichen aber wird die Gemüthsstimmung, die nicht wie das Temperament angeboren ist, durch ganz Anderes erzeugt und bestimmt: durch die Lebensweise des Individuums, durch den Einfluß seiner lokalen und persönlichen Umgebung, durch den Lebensberuf, durch Erziehung, Bildung, Gewöhnung, Lektüre u. s. w., nicht selten durch eine einzige herbe oder freudige Lebenserfahrung. Sehr oft wird die herrschende Gemüthsstimmung mit dem Temperament im Einklang stehen, ebenso oft aber auch nicht.

In der specifischen Gemüthsstimmung, als einer Grundstimmung des Gemüths, bekundet sich bereits ein geistiges Bestimmtsein; noch entschiedener aber ist dies der Fall in dem „Charakter", dessen Bedeutung wir nur in dem Nachstehenden darlegen wollen.

§. 56. Sehr wichtig ist es, daß nicht, wie es auch so oft

geschieht, das Temperament verwechselt werde mit dem Charakter. Dieser nämlich ist ein Produkt zweier Faktoren: der Naturbestimmtheit des Individuums einerseits und seines freien Willens andererseits, weshalb auch das Temperament nur ein Ingredienz, ein Moment in dem Wesen des Charakters ist. Das Temperament, welches der Mensch als eine reine Naturbestimmtheit empfängt und für welches er nicht moralisch verantwortlich gemacht werden kann, ist in sich ein sittlich Indifferentes; der Charakter dagegen, welchen der Mensch kraft seines freien Willens sich selbst ausbildet und für welchen er moralisch verantwortlich gemacht werden kann, ist ein wesentlich Sittliches. Das Temperament gehört der individuellen Bestimmtheit des einzelnen Menschen, der Charakter der persönlichen an.

Der Charakter einer Person bildet sich allerdings aus deren Naturbasis heraus, aus den Naturanlagen, den physischen und psychischen Qualitäten, dem Temperament 2c.; er ist aber wesentlich ein Erzeugniß zunächst des freien Willens des Subjekts und demnächst geistiger Bildungsthätigkeiten: der besondern und allgemeinen Erziehung, der moralischen und intellektuellen Bildung, des sittlichen Aufeinanderwirkens der Menschen, der ästhetischen und religiösen Einwirkungen u. s. w. Die Naturbasis ist in ihrer Beziehung zum Charakter einer Person etwa das, was das Metall einer Geldmünze zu deren Gepräge (χαρακτηρ) ist. Das Metall eines Thalerstücks (Silber) ist an sich ein Naturprodukt; das Gepräge des Thalerstücks dagegen ist durch eine bewußte Bildungsthätigkeit erzeugt, giebt dem Silberstück erst seine eigenthümliche, ganz bestimmte Bedeutung für den Handel u. Verkehr und bestimmt seinen geltenden Werth. Aehnlich ist es mit dem persönlichen Charakter, durch welchen auch erst der Mensch seine Würde und Geltung in der menschlichen Gesellschaft erhält.

„Der Prozeß der Bildung, wenn er einerseits allerdings den Sinn hat, den Geist von der Unmittelbarkeit (Natürlichkeit) seiner Subjektivität oder Ichform zu befreien, ist doch ebenso sehr andererseits die Genesis der geistigen Persönlichkeit, der qualitativen Eigenthümlichkeit des Individuums, für welche er durch Negation der natürlichen (rohen) Individualität eben Platz zu machen und Boden zu gewinnen die Bestimmung hat. Daß dem so sei, zeigt schon ein Blick auf die Verschiedenheit der

gebildeten und ungebildeten (rohen) Völker. Es ist Thatsache, daß die Ausprägung der individuellen Eigenthümlichkeit (Charakter) mit der Höhe der Bildungsstufe in direktem Verhältniß steht. Auf den niedrigsten Bildungsstufen findet zwischen den Individuen eines und desselben Volksstammes kaum ein größerer Unterschied statt, als zwischen den Exemplaren einer Thierart; auf dem Gipfel des Menschlichen dagegen stehen die intensivsten Persönlichkeiten mit so ausgeprägten Unterschieden (entschiedenen Charakteren) sich gegenüber, daß jede für sich statt einer Gattung ist[1])."

„Im Charakter durchdringen sich die Naturseiten des Individuums und die Freiheit des Willens so, daß der Mensch das Naturell zu einem Moment herabgesetzt hat. Es hat für ihn also nur die Bedeutung eines zu formenden Stoffs, welcher sich zum Willen verhält, wie die Unselbstständigkeit des nur dem Vermögen nach Seienden zur wirkenden Formthätigkeit. Wie nun weder die Seele noch der Leib für sich existiren, sondern die Erstere nur als unendliche Formthätigkeit der Materie gefaßt werden darf: so ist auch der Wille erst wahrhaft wirklich und zu seiner vollen individuellen Bestimmtheit gekommen, wenn er Charakter geworden ist, d. h. den gesammten natürlichen und geistigen Menschen durchdrungen und gestaltet hat. — Im Charakter offenbart sich die Gesammtheit der menschlichen Kraft, welche wie auf einen Schwerpunkt zusammengedrängt ist. Der Charakter ist nicht ein Naturgewächs, sondern ein Gebild des Geistes. Der Charakter, insofern er also immer das Ganze der menschlichen Persönlichkeit ausdrückt, bezeichnet mithin die Totalität der geistigen Kraft, welche der Mensch aus dem Prozeß aller Seiten der Natur und des Geistes in individueller Form erzeugt hat und die sich ebenso in der nach außen gekehrten Erscheinung, als in der Tiefe der Gesinnung offenbart[2])."

Da der Charakter wesentlich darin besteht, die Gesammtheit aller Kräfte und Qualitäten des Individuums zu umfassen, zu durchdringen und zu einem bestimmt ausgeprägten Ganzen zu stempeln, so werden Individuen, deren Kräfte und Qualitäten in einer gewissen Zerstreutheit oder Vereinzelung gleichsam nur nebeneinander liegen bleiben, sich nicht zu einer geschlossenen Totalität sammeln, als charakterlose bezeichnet, eine Bezeichnung, die

---

1) Weiße in Fichtes Zeitschrift für spekulative Philosophie ꝛc. 1839.

2) Th. Rötscher, Cyklus dramatischer Charaktere. 1842.

jedoch mit Unrecht die noch in der Entwickelung begriffenen, noch unreifen Individuen (Kinder 2c.) treffen würde. — Das Gegentheil eines charakterlosen Individuums ist der Sonderling. In diesem hat sich ein Charakter allerdings sehr bestimmt ausgebildet, aber in einseitiger oder kleinlicher Weise und dergestalt, daß die im Charakter sich ausprägende Besonderung zu einer gänzlichen Absonderung umgeschlagen ist, correspondirend derjenigen, welche in dem Naturleben des Individuums durch die Idiosynkrasie bewirkt wird.

Indem der Charakter den wesentlichen Unterschied einer Persönlichkeit gegen die andere ausmacht, so würde allerdings die nähere Bezeichnung der verschiedenen Charaktere zunächst und am entschiedensten durch unmittelbare Hinweisung auf die betreffenden Personen selbst erfolgen und so würde man sich zur weitern Belehrung an die Charakterschilderungen und Charakterdarstellungen in Biographien, Romanen, Tragödien 2c. so wie an die sorgfältige empirische Beobachtung der Lebenswirklichkeit zu halten haben. Es bleibt dieser Weg in der That auch der einzige, sofern es sich um die Erkenntniß und Würdigung concreter Charaktere handelt. — Indessen, da der Charakter überhaupt sein Princip in den ihm schaffenden Willen hat; so können, auf diesen bezogen, die verschiedenen Charaktere doch auch nach gewissen allgemeinen Bestimmungen näher bezeichnet und nach denselben erkannt und gewürdigt werden.

So lassen sich schon nach dem Grade der Kräftigkeit und besondern Beschaffenheit des Willens unterscheiden: energische, feste, schwache, harte, weiche, zähe Charaktere u. s. w. Ein sehr weites Feld von Unterscheidungen thut sich aber auf, indem man ausgeht von der in den verschiedenen Charakteren festgehaltenen oder doch vorherrschenden Willensrichtung, in welcher der Wille sich wirksam erweist und den Charakter gestaltet. Moral und Sitte, sociales Verkehrs- und Umgangsleben, Politik und Religion — das sind hierbei die bedeutsamern objektiven Kreise, nach welchen hin der Wille sich bewegt und in welchen er wirkt und Charaktere bildet. So führt die moralische Willensrichtung auf den tugendhaften, rechtschaffenen, biedern Charakter 2c., oder andererseits auch auf den des Schurken, des

Bösewichts, des Geizigen, Betrügers u. s. w. In dem socialen Umgangsleben begegnen uns die Charaktere des feinen Weltmanns, des Renommisten, des Friedfertigen, Verliebten ꝛc.; in der Politik der Charakter des Demokraten, des Aristokraten, des Republikaners, Royalisten ꝛc.; im religiösen Leben der Charakter des Frommen und des Frömmlers, des Gottesfürchtigen, des Fanatikers, u. s. w. — Jeder solcher Charakter kann sich auf das Bestimmteste ausprägen und in der Persönlichkeit verfestigen; aber es leuchtet ein, daß, je geringfügiger und beschränkter die Willensobjekte an sich sind oder je kleinlicher sie von dem Willen erfaßt und verfolgt werden, um so kleinlicher und unbedeutender auch der Charakter erscheinen muß; und so weist denn auch das gewöhnliche, nur kleinliche oder gar nichtige Zwecke verfolgende Alltagsleben, aus dessen beschränkten Kreisen die Mehrzahl der Menschen nicht herauskommt, nur kleine und unbedeutende, wenn übrigens auch ganz ehrenwerthe und solide, Charaktere auf. Hervorstechende, ausgezeichnete Charaktere bilden sich selten in gleichmäßig und still dahinfließenden Zeiten aus; ein herbes Schicksal, ein heftig bewegtes Leben, allgemeine Drangsal, Krieg und Revolutionen sind Lebens- und Zeitverhältnisse, in welchen sich solche Charaktere ausbilden. Einen großen, erhabenen Charakter aber, einen Charakter im emphatischen Sinne des Worts, bildet unter allen Umständen nur ein intensiver und auf große sittliche Lebenszwecke gerichteter Wille aus.

Ist es zwar eine Einseitigkeit, wenn man, indem der Charakter dieser oder jener Person angegeben werden soll, hiermit deren Stand oder Amt meint, so liegt gleichwohl in dieser sehr geläufigen Auffassung das Wahre, daß auch darin der Charakter als etwas anerkannt ist, was der Mensch nicht von Natur und Geburt sondern durch seine geistige Bildung, durch seine bewußte und gewollte Wirksamkeit ist. Stand oder Amt, überhaupt das Berufsleben, bilden wesentlich den Charakter aus. Schon in der Wahl des Berufs tritt ja in dem zur Person heranreifenden Individuum eine entschiedene und oft mit großer Energie festgehaltene Willensrichtung hervor; dann aber in der Hingabe an den Beruf, mit der fortschreitenden Berufsbildung, mit der Vollziehung der Berufsobliegenheiten, mit der Ueberwältigung der

Hemmnisse, mit der Ueberwindung der Conflikte zwischen dem eignen Wollen und den als objektiv vorliegenden Berufspflichten, zwischen den eignen und den Berufs- und Standes-Interessen, entfaltet sich erst der Wille und bildet den Charakter in einer dem entsprechenden Weise aus. Hierdurch erhält der persönliche Charakter einer Person einen gewissen Standestypus, welcher für das Charakterbild gleichsam dasselbe ist, was in der natürlichen Erscheinung des Individuums der Familienzug ist[1]).

§. 57. Die besondere Richtung und charakterbildende Macht des subjektiven Willens kann auch als das Pathos des Subjekts aufgefaßt werden, sofern nämlich das Willensobjekt oder das Gewollte und Erstrebte die Seele so sehr erfüllt und so sehr alle ihre Kräfte für sich in den Dienst nimmt, daß der Wille selbst im Dienste des Objekts und von demselben beherrscht zu sein scheint. Das Pathos ist gewissermaßen Leidenschaft, jedoch ohne den Nebenbegriff des Niedrigen, Unsittlichen, Unwürdigen rc. und unterscheidet sich von den natürlichen, blos sinnlichen Leidenschaften sowohl dadurch, daß in ihm der bewußte Wille des Subjekts das eigentliche Principium verbleibt, als auch dadurch, daß das Objekt des Pathos solchen Lebenssphären angehört, welche selbst erst durch oder mit dem freien menschlichen Willen gesetzt sind. So ist „das Pathos eine selbstberechtigte Macht des Gemüths, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens[2]).“

Fassen wir in dieser Weise die Bedeutung des Pathos auf, so kann nun auch gesagt werden, daß das Pathos den Charakter bilde; denn indem es in dem menschlichen Subjekt individuelle Gestalt annimmt, den eigentlichen Kern von dessen Leben ausmacht, an den sich alle andern individuellen Seelenstrebungen und Empfindungen ansetzen und von ihm erfaßt und geformt werden, entsteht eben jenes in sich geschlossene, von einem organischen

---

[1]) Bemerkenswerth ist hier das, was Lessing in seinen dramaturgischen Briefen zu Diderot's Ansicht über das Verhältniß des Standes und persönlichen Charakters sagt.

[2]) Hegel, Aesthetik I.

Lebenspunkte herausgebildete und bestimmt ausgeprägte Ganze, welches wir Charakter nennen[1]).

Aus dem eben Gesagten geht aber zugleich hervor, daß, so sehr auch ein bestimmtes Pathos die Seele erfüllt und in bestimmter Weise bewegt, es doch nicht das Alleinige ist, was sie erfüllt und bewegt; es ist vielmehr das Pathos nur eben der leitende Grundzug der Seele, die Dominante der zu irgend einem Akkord sich zusammenschließenden, consonirenden u. dissonirenden Seelen-Strebungen und Empfindungen. — Der durch die Willensrichtung oder das Pathos sich hervorbildende und bekundende Charakter stellt sich daher als ein um so reicherer und interessanterer dar, je mehr in der Seele unter dem dominirenden Pathos auch noch andere Strebungen sich hervorthun und zeigen. Das gerade macht das Interesse aus an dem Charakter, daß eine solche vielseitige Totalität sich an ihm hervorthut und er in dieser Fülle dennoch er selbst, ein in sich geschlossenes Ganzes ist.

„Im Homer z. B. ist jeder Held ein ganzer lebendigvoller Umfang von Eigenschaften und Charakterzügen. Achill ist der jugendliche Held, ein heroischer Charakter; aber seiner jugendlichen heroischen Kraft fehlen die übrigen echt menschlichen Qualitäten nicht, und Homer enthüllt uns diese Mannigfaltigkeit in den verschiedensten Situationen. Achill liebt seine Mutter, die Thetis, er weint um die Briseïs, da sie ihm entrissen ist, und seine gekränkte Ehre treibt ihn zum Streite mit Agamemnon, der den Ausgangspunkt aller ferneren Begebenheiten in der Iliade macht. Dabei ist er der treueste Freund des Patroklus u. Antilochus; zugleich der blühendste, feurigste Jüngling, schnellfüßig, tapfer, aber voll Ehrfurcht vor dem Alter; der treue Phönix, der vertraute Diener liegt zu seinen Füßen, und bei der Leichenfeier des Patroklus erweist er dem greisen Nestor die höchste Achtung und Ehre. Ebenso zeigt sich Achill auch als reizbar, aufbrausend, rachsüchtig und voll Grausamkeit gegen den Feind, als er den erschlagenen Hektor an seinen Wagen bindet und so den Leichnam dreimal um Trojas Mauern jagend nachschleppt; und dennoch erweicht er sich, als der alte Priamus zu ihm ins Zelt kommt, er gedenkt daheim des eignen alten Vaters und reicht dem weinenden König die Hand, welche den Sohn ihm getödtet hat. Bei Achill kann man sagen: Das ist ein Mensch!

---

[1]) Vergl. Th. Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung.

Die Vielseitigkeit der menschlichen Natur entwickelt ihren ganzen Reichthum an diesem einen Individuum. Und so ist es auch mit den übrigen homerischen Charakteren: Odysseus, Diomed, Ajax, Agamemnon, Hektor, Andromache — jeder ist ein Ganzes, eine Welt für sich, jeder ein voller lebendiger Mensch und nicht etwa nur die allegorische Abstraktion irgend eines vereinzelten Charakterzugs. — Eine solche Vielseitigkeit allein giebt dem Charakter das lebendige Interesse; zugleich aber muß diese Fülle als zu einem Subjekt zusammengeschlossen erscheinen, und nicht als Zerstreuung, Faselei und bloße mannigfaltige Erregbarkeit. Der Charakter im Gegentheil muß in das Verschiedenste des menschlichen Gemüths eingehen, darin sein, sein Selbst davon ausfüllen lassen und doch zugleich nicht darin stecken bleiben, vielmehr in dieser Totalität der Interessen, Zwecke, Eigenschaften, Charakterzüge die in sich zusammengenommene und gehaltene Subjektivität bewahren."[1])

Der Charakter also muß seine Besonderheit mit seiner Subjektivität zusammenschließen, er muß eine bestimmte Gestalt sein, und in dieser Bestimmtheit die Kraft und Festigkeit eines sich selbst getreu bleibenden Pathos oder Willens haben. Ist der Mensch nicht in dieser Weise eins in sich, so fallen die verschiedenen Seiten der Mannigfaltigkeit sinnlos und gedankenlos auseinander. Mit sich in Einheit zu sein, macht in der Kunst wie im Leben gerade das Unendliche und Göttliche der Individualität aus[2]).

§. 58. Sollte nun noch angegeben werden, wodurch sich der Charakter nach außen hin manifestire, sich mimisch darstelle und so Gegenstand für die ästhetische Anschauung werde: so würde eine solche Forderung hier zunächst abzuweisen sein, insofern es sich in den gegenwärtigen Betrachtungen nur um den Inhalt des Mimischen handelt, noch nicht um den mimischen Ausdruck. Indessen mögen immerhin einige allgemeine Bemerkungen hierüber an dieser Stelle aufgenommen werden, schon weil sie Gelegenheit geben werden, die Bedeutung des Charakters noch weiter zu erläutern.

---

1) Hegel, Aesthetik I.
2) Hegel, Aesthetik I.

Die einzelnen seelischen Affekte haben allerdings ihre ganz bestimmte Mimik, sie drücken sich in bestimmten Mienen, Gesten ꝛc. aus, sei es pathognomisch, oder im strengeren Sinne des Worts mimisch. So hat der Jähzorn, oder das Entsetzen, die Angst, Freude u. s. w. ihr bestimmtes, schon in wenigen Augenblicken sich abschließendes mimisches Bild. Ebenso spiegeln sich Passionen, wie Lüsternheit, Rachsucht, Eifersucht ꝛc., und die seelischen Qualitäten, wie Eitelkeit, Feigheit, Edelmuth, Bescheidenheit ꝛc., in einzelnen leicht wahrnehmbaren Zeichen in der leiblichen Erscheinung ab; jedoch wird hierbei sehr oft schon eine längere Dauer oder eine Wiederholung der Aeußerung und der Beobachtung derselben gefordert werden müssen, wenn sich für die Anschauung die resp. Passion oder Qualität aus ihren Zeichen mit Sicherheit wirklich als Passion oder Qualität und nicht als zufällige, vorübergehende Affektion ergeben soll. Die Mimik der Passionen und seelischen Qualitäten wird daher meistens nur durch eine, wenn auch noch so kurze, Reihe aufeinanderfolgender mimischer Züge u. Aktionen oder auch durch die Wiederholung einer und derselben Gebärde ꝛc. ein sicheres Verständniß finden. Auch das Temperament kommt nicht durch einzelne Gebärden zum verständlichen Ausdruck; ja es spricht sich überhaupt nicht sowohl in einzelnen mimischen Formen aus, als vielmehr in dem ganzen Halt und Gebaren des Individuums, sowie in dem Grade der Heftigkeit oder Lebendigkeit sich zu äußern, in dem Tempo u. Rhythmus aller Bewegungen.

Am allerwenigsten nun aber darf man erwarten, daß ein Charakter in einzelnen Gebärden oder selbst in einer schlichthin verlaufenden Reihe mimischer Aktionen sich darstellen könne. Soll ein Charakter sich nach außen hin manifestiren, so heißt dies nichts anderes, als daß er sich darlebe. Das Darleben aber umfaßt eine vielseitige und doch von einem organischen Einheitspunkt ausgehende und von diesem her bestimmte Gesammtheit von Thätigkeiten. In dem geistigen Leben und in dem Darleben des Charakters sind diese Thätigkeiten geistigen Ursprungs, Thätigkeiten des bewußten Willens: Handlungen, Thaten. In der Gesammtheit seiner Handlungen und Thaten offenbart sich der Charakter des persönlichen Individuums, und

der Einheitspunkt, von welchem sie ihren Ausgang haben und zu welchen sie sich organisch zusammenschließen, ist eben jene charakteristische Willensstrebung oder das besondere Pathos, von welchen wir oben sprachen. Die Affekte, Passionen, seelischen Qualitäten und Kräfte, sowie die Temperamente ꝛc. sind eben nur die theils flüssigen, theils festen psychischen Elemente, durch deren Vermittelung sich der bestimmte Charakter als concreter zur Darstellung bringt.

Streng genommen, und namentlich in ethischer Beziehung, kann der Charakter nun freilich sich nur im ganzen Lebensverlauf des persönlichen Individuums erst vollständig offenbaren und von Andern erkannt werden, weshalb denn auch Charakterschilderungen concreter Persönlichkeiten erst nach deren Lebensabschluß mit Sicherheit zu entwerfen sind. Gleichwohl aber, und namentlich in ästhetischer Beziehung, kann der Charakter auch in kürzeren Lebensabschnitten, nämlich so, wie er bis dahin ist, sich vollständig nach außen hin manifestiren, sofern nur das Individuum in der Lage ist, seinem Charakter gemäß zu handeln und in seinem Handeln eine Krisis oder Katastrophe zu durchleben, welche sein Leben auch zu einem gewissen, relativen Abschluß bringt, einen Lebenscyklus schließt. — So genommen, kommt es zur Charakterdarstellung überhaupt nur darauf an, daß das persönliche Individuum in einer organisch sich entwickelnden und abschließenden, aus der charakteristischen Willensstrebung oder dem Pathos des Individuums hervorgehenden Totalität von Handlungen (Totalhandlung) sich darlebe und sein Handeln und Thun in den Conflikten, in welche es dabei durch die Verhältnisse oder durch das Handeln und Thun Anderer geräth, seinen Charakter bewähre.

Daß auf diese Weise der Charakter zu einer klaren und wenigstens relativ vollständigen Darstellung gelangen könne, dafür liefert jedes gute Drama einen bestätigenden Belag, und was vom ästhetischen Standpunkt aus für die dramatische Darstellung des Charakters zu fordern ist, hat so sehr und so unmittelbar auch für unsere Erläuterungen Geltung, daß wir zur Bestätigung und Ergänzung des vorhin Gesagten eben nur auf-

zunehmen brauchen, was die Aesthetik von dem dramatischen Kunstwerk in Beziehung auf das als Manifestation des Charakters aufzufassende Thun und Handeln verlangt und dieses selbst als ein dramatisches charakterisirt.

„Das Bedürfniß des Drama überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse für das vorstellende Bewußtsein. Das dramatische Handeln aber beschränkt sich nicht auf die einfache störungslose Durchführung eines bestimmten Zwecks, sondern beruht auf kollidirenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren, nnd führt daher zu Aktionen u. Reaktionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfs und Zwiespalts nothwendig machen. Was wir deshalb vor uns sehen, sind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisirten Zwecke, in ihrem sich Zeigen und Behaupten, Einwirken und Bestimmen gegen einander; — alles in Augenblicklichkeit wechselseitiger Aeußerung — sowie das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen u. Vollbringen.“

„Das Drama bringt wie das Epos ein Geschehen, Thun, Handeln zur Anschauung; von allem aber, was vor sich geht, muß es die Aeußerlichkeit abstreifen und an deren Stelle als Grund und Wirksamkeit das selbstbewußte und thätige Individuum setzen. Denn das Drama zerfällt nicht in ein lyrisches Inneres, dem Aeußeren gegenüber, sondern stellt ein Inneres und dessen äußere Realisirung dar. Dadurch erscheint dann das Geschehen nicht hervorgehend aus den äußeren Umständen, sondern aus dem inneren Wollen und Charakter, und erhält dramatische Bedeutung nur durch den Bezug auf die subjektiven Zwecke und Leidenschaften. Ebenso sehr aber bleibt das Individuum nicht nur in seiner abgeschlossenen Selbstständigkeit stehen, sondern findet sich durch die Art der Umstände, unter denen es seinen Charakter und Zweck zum Inhalt seines Wollens nimmt, sowie durch die Natur dieses individuellen Zweckes in Gegensatz u. Kampf gegen Andere gebracht. Dadurch wird das Handeln Verwickelungen und Kollisionen überantwortet, die nun ihrerseits, selbst wider den Willen und die Absicht der handelnden Charaktere, zu einem Ausgange hinleiten, in welchem sich das eigene innere Wesen menschlicher Zwecke, Charaktere u. Konflikte herausstellt. Dies Substanzielle, das sich an den selbstständig aus sich handelnden Individuen geltend macht, ist die andere Seite des Epischen, die sich im Principe der dramatischen Poesie wirksam und lebendig erweist.“

„Wie sehr deshalb auch das Individuum seinem Innern nach zum Mittelpunkt wird, so kann sich doch die dramatische Darstellung nicht mit den blos lyrischen Situationen des Gemüths begnügen und das Subjekt bereits vollbrachte Thaten in müßiger Theilnahme beschreiben lassen, oder überhaupt unthätige Genüsse, Anschauungen und Empfindungen schildern, sondern das Drama muß die Situationen und deren Stimmung bestimmt zeigen durch den individuellen Charakter, der sich zu besonderen Zwecken entschließt und diese zum praktischen Inhalte seines wollenden Selbsts macht. Die Bestimmtheit des Gemüths geht daher im Drama zum Triebe, zur Verwirklichung des Innern durch den Willen, zur Handlung über, macht sich äußerlich, objektivirt sich, und wendet sich dadurch nach der Seite epischer Realität hin. Die äußere Erscheinung aber, statt als bloßes Geschehen ins Dasein zu treten, enthält für das Individuum selbst die Absichten u. Zwecke desselben; die Handlung ist das ausgeführte Wollen, das zugleich ein gewußtes ist, sowohl in Betreff auf seinen Ursprung und Ausgangspunkt im Innern, als auch in Rücksicht auf sein Endresultat. — In dieser Weise allein tritt die Handlung als Handlung auf, als wirkliches Ausführen innerer Absichten und Zwecke, mit deren Realität sich das Subjekt als mit sich selbst zusammenschließt und darin sich selber will und genießt, und nun auch mit seinem ganzen Selbst für das, was aus demselben ins äußere Dasein übergeht, einstehen muß. Das dramatische Individuum (Charakter) bricht selber die Frucht seiner eignen Thaten"[1]).

Unter der Durchführung des Charakters in einem dramatischen Kunstwerk begreifen wir ganz im Allgemeinen die Entfaltung der ganzen Individualität nach allen ihren vom Dichter gegebenen Richtungen und Lebensäußerungen, so daß dadurch ein volles Leben in die sinnliche Erscheinung tritt, welches mit der Kraft der Naturwahrheit auf uns wirkt, während es uns zugleich mit den Forderungen unserer idealen Natur versöhnt. Die ideale Anschauung des im dramatischen Kunstwerk gegebenen Charakters, welche das Resultat einer Vertiefung in die Idee des ganzen Kunstwerks und in die Beziehungen aller einzelnen Individualitäten desselben ist, hebt auch in dem darstellenden Künstler jenen einfachen Lebenspunkt in die Anschauung, aus welchem der Charakter sich organisch gestaltet. Dies der Phantasie übergebene Bild des Charakters soll nun in die Wirklichkeit entlassen und durch alle Phasen seiner Bewegung als ein in sich

---

[1]) Hegel, Aesthetik III.

einiges Leben erhalten werden. Demnach stellt sich zunächst als die absolute Bedingung jeder Durchführung des Charakters die Nothwendigkeit heraus, alle Seelenbewegungen der Individualität und die ganze Summe aller Wirkungen, welche die Ereignisse u. Begebenheiten im Gemüthe der Persönlichkeit hervorbringen, mit einander zu vermitteln. Der absolute Feind aller Charakterdarstellung ist mithin die Isolirung, weil sie das Band des Lebens zerreißt und die künstlerische Stimmung in uns zerstört. — Jede Situation eines Charakters muß mithin im Resultat der vorhergegangenen Bewegung erscheinen und in diesem Sinne durch Ton, Gebärde u. Haltung verleiblicht werden. Diese Vermittelung ist nun doppelter Art, einmal die Vermittelung aller Gemüthszustände in den Scenen, während welcher der Charakter sich vor unseren Augen entfaltet, zweitens die Vermittelung, welche auch das Leben des Charakters in den verschiedenen, von einander getrennten Scenen so mit einander verbindet, daß jedes folgende Erscheinen des Individuums uns dasselbe zugleich als ein Resultat der vorangegangenen Scenen darstellt. Es darf also durch die zeitweise Entfernung der dramatischen Figur nichts von ihrem inneren Leben verloren gehen, sondern ihr nächstes Auftreten hat uns sogleich den Gemüthszustand zu enthüllen, der sich aus der Fortentwickelung mit Nothwendigkeit in ihr erzeugt hat. Dadurch allein heben sich die zeitlichen Unterbrechungen der Lebensäußerungen zu einem organischen Leben auf[1]).

Diese Anführungen genügen für unseren gegenwärtigen Zweck, indem wir für jetzt nur ganz im Allgemeinen nachzuweisen hatten, wie der Charakter überhaupt sich nach außen hin darstellen kann und darzustellen hat. Von dem specifisch Mimischen in der Darstellung des Charakters kann erst später die Rede sein.

---

[1]) Th. Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung.

F. Die mimischen Formen.

Die mimischen Formen bestehen in den Gebärden, überhaupt in den Bewegungen und veränderlichen Haltungen und Zügen, durch welche der Inhalt des Mimischen in der leiblichen Erscheinung des Menschen zum Ausdruck gelangt, offenbart wird.

a. Von den Gebärden im Allgemeinen.

§. 59. „Gebärde" stammt von bar (baar, nackt) oder dem alten „baren", offenbaren, ein Inneres zur Anschauung bringen — und ist verwandt mit „Gebaren": sich betragen, benehmen; sowie mit „Gebären": hervorbringen, namentlich durch einen Leib ein lebendiges Wesen aus dem verschlossenen Innern heraus an's Licht der Welt bringen. — Diese etymologische Erklärung ist unmittelbar festzuhalten auch als sachliche, oder in Beziehung auf das, was die Gebärde in mimischer Hinsicht ist.

Die Gebärden sind theils bewußte und gewollte, theils unbewußte, ganz unwillkürliche. Im ersteren Falle nennen wir die Bewegungen des Leibes, welche die Gebärde ausmachen, sowie diese selbst: freie, im andern Falle: unfreie. In welcher Weise hierbei die Bedeutung des Freien und Unfreien aufzufassen sei, ergiebt sich aus dem, was in §. 31 u. 32 darüber gesagt wurde. Hiernach unterscheiden wir dann auch eine unfreie, natürliche oder instinktive Mimik einerseits, und eine freie Mimik andrerseits.

Das unwillkürliche Zucken im Moment des Schrecks, das Zurückneigen oder Zurückprallen beim Erblicken einer plötzlichen Gefahr, das Verziehen der Gesichtszüge bei einer schmerzhaften

Verletzung, das Zittern bei Furcht, das Wegwenden des Gesichts von einer ekelhaften oder widerlichen Erscheinung, das Vorbringen der Arme zur Abwehr, das Faustballen und Zähneknirschen bei einem Wuthausbruch — alle diese und ähnliche mimische Ausdrucksformen gehören zunächst in ihrem unmittelbaren Hervortreten der natürlichen Mimik an und gestalten sich lediglich nach den physiologischen Gesetzen des menschlichen Organismus, als eines animalen, und gemäß der Naturbestimmtheit der menschlichen Seele überhaupt. Es ist hier rein hin die Einwirkung des sich selbst überlassenen organischen Hirnlebens auf alle Organe des Leibes, wodurch in diesen Außenwerken der Seele und ohne deren Wollen das in ihr Vorgehende zum Ausdruck gelangt.

„Die Haut, als passives Sinnesorgan, drückt dann den Gemüthszustand durch ihre Farbe, Wärme und Lebensvölle aus, am meisten an den Wangen, die bei Scham und Ueberraschung erröthen, bei Schreck und Grausen erbleichen. Ungleich stärker ist der Ausdruck der aktiven Sinne u. Bewegungsorgane. Das Auge glänzt bei lebhafter Seelenthätigkeit stärker durch Vermehrung der Lebensvölle und der Absonderung an der Bindehaut, während es bei Gedankenlosigkeit und Apathie an Glanz verliert. Die Muskeln schwellen an und spannen sich bei Muth u. Zorn; sie beben bei der Furcht im Gefühle der Schwäche; erstarren bei dem im Entsetzen gehemmten Laufe der Vorstellungen; erschlaffen bei Apathie u. Gedankenlosigkeit; regen sich in munteren, leichten Bewegungen der Glieder, wenn die Seele von lebhaften, freudigen Vorstellungen aufgeregt wird. In der Thätigkeit der streckenden und abziehenden Muskeln, im Strecken des Nackens und des ganzen Rumpfes, im offenen Blick des geöffneten Auges, in den frei im Raume sich bewegenden, vom Rumpfe abweichenden oberen und den gespreizten, feststehenden oder kräftig vorschreitenden unteren Gliedmaßen spricht sich ein reges Kraftgefühl, Selbstvertrauen, Stolz und Muth aus. Die beugenden und anziehenden Muskeln gewinnen die Oberhand, indem Hals und Rumpf gekrümmt, die Augen halb geschlossen und herabgesenkt, die Glieder unentfaltet und der freien Bewegung ermangelnd, die Arme dicht an den Leib gezogen, die Kniee gebogen, die Füße einander genähert sind, beim Gefühle der Ohnmacht und Unvollkommenheit, bei Demuth, Scham und Furchtsamkeit. Beim Verlangen beugt sich der Körper mit ausgebreiteten Armen vorwärts; beim Abscheu streckt er sich zurück und schreitet rückwärts. Die Gesichtsmuskeln, welche in dem Ringmuskel der Lippen sich

vereinen, werden vorzüglich Dolmetscher des Gefühls, indem z. B. bei heiteren Regungen die sich verkürzenden oberen Muskeln den Mundwinkel zum Lächeln aufwärts ziehen, bei schmerzlichen Gefühlen hingegen die unteren Muskeln das Gesicht zum Weinen verlängern, während die Thränendrüsen ihre Feuchtigkeit reichlicher ergießen und die Lippen beben; bei Spott u. Verachtung wird ein Nasenflügel u. Mundwinkel heraufgezogen und beim Staunen der Unterkiefer herabgesenkt. Auch durch die Modifikationen der Athmungsbewegungen, verbunden mit Thätigkeit der Gesichtsmuskeln, verkünden sich mancherlei Seelenzustände, wie denn beim Lachen nach einem starken Einathmen mehrere schnelle Ausathmungen bei heraufgezogenen Mundwinkeln u. anschwellenden Wangen erfolgen; beim Seufzen lang u. tief eingeathmet und schnell ausgeathmet wird; das Schluchzen ein schnelles Einathmen durch convulsivische Zusammenziehung des Zwerchfells bei verengerter Stimmritze ist; das Gähnen in einem langsamen tiefen Einathmen durch den aufgesperrten Mund bei krampfhaft gestrecktem Unterkiefer besteht; u. s. w."[1])

So in ihrer natürlichen Unmittelbarkeit aufgefaßt, werden diese und andere, Gebärden oder Seelenzustände ausdrückende Bewegungen auch pathognomische genannt, und der Inbegriff solcher aus einem unwillkürlichen Naturdrang leiblich sich vollziehenden Seelenäußerungen: Pathognomik, im Unterschied zur Mimik im engern und strengern Sinne des Worts. Die Pathognomik betrifft nur unser animales Wesen und kommt ebensowohl auch anderen animalen Wesen zu, wie es sich sehr entschieden bei den Thieren der höheren Organisationsstufen zeigt[2]).

[1]) Burdach, Anthropologie.

[2]) In den Bewegungen des ganzen Körpers, wie auch der einzelnen Glieder geben die Thiere ihre inneren Regungen, z. B. Schreck, Angst, Lust, Begier u. s. w., deutlich zu erkennen. Man beobachte nur die mannigfaltigen Freudensprünge, durch welche gewisse Thiere, wie Hunde, Pferde, Schafe 2c., das Freie gleichsam begrüßen, nachdem sie eine Zeit lang eingesperrt waren; man betrachte das ausdrucksvolle Spiel der aufmerksam lauernden Ohren bei Hunden, Pferden, Hasen 2c., und besonders auch des Schwanzes, der als der einzige Körpertheil, den das Bedürfniß nicht immer wesentlich in Anspruch nimmt, auch ein höchst bedeutsames Glied wird für den Ausdruck des Innern. Bemerkenswerth ist hierbei noch, daß bei den Thieren derjenige Sinn, welcher in ihnen am meisten vorherrschend ist, auch die größte Beweglichkeit in seinem Organe hat. (Vergl. Seidel, Charinomos I.)

§. 60. Die freie Mimik, die Mimik im engern u. strengern Sinne des Worts, hat zum Theil die natürliche oder instinktive Mimik, die Pathognomik, zu ihrer Naturbasis, so weit nämlich, als die freien Gebärden ebenfalls solche Seelenzustände ꝛc. zum Ausdruck zu bringen haben, welche auch schon pathognomisch sich äußern. In diesem Bereiche sind dann auch die mimischen Ausdrucksformen nach den entsprechenden pathognomischen gestaltet, jedoch nicht in völliger Congruenz, sondern modifizirt u. veredelt nach ethischen und ästhetischen Bestimmungen.

Es ist hier nicht die Psyche in ihrem bewußtlosen Regen und Wirken, sondern es ist der Geist, der sich hier in der Gebärde offenbart und als herrschendes u. bestimmendes Princip erscheint.

Daß der Geist in der Gebärde seiner würdig, d. h. als das die unmittelbare, rohe Natur Beherrschende und Veredelnde erscheine, das macht die nächste Bestimmung der freien Mimik in ihrem Unterschied von der blos natürlichen aus. Jene Beherrschung und Veredlung bekundet sich nun hauptsächlich in dem schönen Maße und der dadurch bedingten schönheitsgemäßen Form der Gebärden, so daß demnach auch die Mimik selbst als ein besonderes Gebiet der Aesthetik und der ästhetischen Bildung erscheint. Die Aesthetische Gymnastik hat die Aufgabe, dieses Gebiet zu pflegen und sowohl den angehenden mimischen Künstler für die Ausübung seiner Kunst heranzubilden, als auch überhaupt den Menschen zu befähigen, sich in seinen Gebärden schönheitsgemäß nicht nur in einzelnen Lebensmomenten darzustellen, sondern immer schönheitsgemäß darzuleben. Wie dies zu verstehen sei, wird einleuchten aus unserer Einleitung zum vorliegenden Abschnitt, wo wir in §. 1—5 die ethische Bedeutung der Aesthetischen Gymnastik darlegten. Im Uebrigen aber verweisen wir in Betreff des vorhin Gesagten hier abermals auf Lessings „Laokoon", sowie auch noch auf Schillers Abhandlung „über das Pathetische".

Wenn wir oben sagten, daß in der durch den Geist bewirkten Beherrschung und Veredlung der natürlichen Gebärden der Unterschied zwischen der freien und natürlichen Mimik bestehe, so ist hinzuzufügen, daß ein weiterer Unterschied noch darin liegt, daß,

während die natürliche Mimik nur rein Affektives, und zwar solches auch nur wie es im seelischen Subjekt selbst unmittelbar vorhanden ist, ausdrückt, die freie Mimik dagegen (mit und auch ohne Beihülfe des tönenden Worts) auch noch Inneres zur mimischen Aeußerung bringt, welches außer dem Bereiche jenes Inhaltsgebiets der blos natürlichen oder unbewußten Mimik liegt. Um zunächst nur Einiges im Einzelnen anzuführen, so bringt ja die freie Mimik sogar reine Gedankenkategorien mimisch zur Anschauung, wie z. B. die Richtungen des Raums und die Dimensionen, ja selbst allgemeine Formbestimmtheiten des Körperlichen; auch gewisse Qualitäten desselben schildert sie; sie drückt ferner z. B. aus die Affirmation und Negation, bestimmte Fragen, Wünsche, Bitten, den Befehl, die Versicherung, die Betheuerung, den Schwur u. s. w.; sie bezeichnet Quantitätsbestimmtheiten, Gradationen, auch Zeitbestimmungen, wie Vergangenheit, Zukunft, Geschwindigkeit u. s. w.; ja auch indem die freie Mimik — wie es namentlich in der Ausübung der Dramaturgik der Fall ist — den Inhalt der natürlichen Mimik, wie derselbe in einem bestimmten menschlichen Subjekt vorliegt, objektivirt zur mimischen Darstellung bringt, ist solcher Inhalt zu einem Gedachten umgewandelt, dem Geiste anheimgegeben und durch dessen Impuls mittelst freier Mimik zur Anschauung gebracht. — Man ersieht sogleich aus diesem, wie aus den übrigen angeführten Beispielen, daß es überhaupt Objektives ist, was durch die freie Mimik, außer dem rein Subjektiven, noch mimisch dargestellt wird; wobei aber nicht zu vergessen, daß dergleichen Objektives nur insofern mimischer Inhalt ist, als es im Bewußtsein des seelischen Subjekts als Anschauung, Vorstellung, Bild oder Gedanke vorhanden ist.

So, indem sie Subjektives und Objektives mimisch zum Ausdruck zu bringen oder darzustellen vermag, wird nun auch die Mimik erst als freie Mimik: Gebärdensprache im vollen Sinne des Worts, und hiermit zugleich für sich allein oder auch in Verbindung mit der tönenden Sprache ein Medium für den wechselseitigen Verkehr der Menschen mit einander, sowie für die mimische Darstellung zusammenhängender Lebensakte. Beachtet man, wie jedes menschliche Individuum zur Sprache gelangt,

sprechen lernt; wie der Mensch als Säugling noch nicht ein einziges Wort spricht; wie er erst später einzelne oft vernommene Worte nachspricht und solche und andere ihm immer reichlicher zu eigen werden und ihm schon im Kindheitsalter ein Wortvorrath und die Fertigkeit, denselben für seine Gefühls- u. Gedankenäußerungen zu verwenden, zu Gebote steht, bis er endlich als gereifter Mensch die Sprache völlig geläufig spricht; und beachtet man dann weiter, wie der erwachsene, der Sprache mächtige Mensch, indem er durch sie seine Gefühle u. Gedanken ausdrückt und so sein Inneres und Gedachtes durch Worte offenbart, doch nicht bei jedem Gedanken und Gedankengang erst jedesmal durch eine besondere Geistesoperation die entsprechenden Wörter eigens aufsucht und mit einander verknüpft: so darf es nicht befremden, wenn man ein ganz ähnliches Verhältniß rücksichtlich der Gebärdensprache antrifft. — Es ist die Gewöhnung (Uebung), welche, wie in der Wortsprache die sprachlichen, so auch in der Gebärdensprache die freimimischen Ausdrücke und Bezeichnungen so geläufig macht, daß sie wie unbewußt oder unwillkürlich hervorkommen, und so können die Gebärden in der freien Mimik sehr wohl unfreie, rein natürliche zu sein scheinen, ohne daß sie es doch eigentlich sind; ja es ist sogar dieser Schein des Unbewußten und Ungewollten ein Zeichen von dem Grade der mimischen Bildung des Individuums. Man erinnere sich hier dessen, was oben in §. 33 über die Gewohnheitsbewegungen gesagt wurde.

Wenn nun hiernach wohl auch zugegeben werden kann, daß jeder Mensch durch die bloße Gewöhnung des Alltagslebens und durch die Erziehung im Allgemeinen die Wortsprache, sowie eine gewisse mimische Bildung, eine mehr oder weniger angemessene und verständliche Gebärdensprache sich aneignet: so ist doch ebenso wie zwischen Sprechen und Sprechen, auch zwischen Mimik und Mimik noch ein Unterschied; und wie die Wohlredenheit und Beredsamkeit, als auch ästhetisch ausgebildete Sprache und Sprachfertigkeit, doch noch etwas ganz Anderes und weit Höheres ist, als das bloße Sprechen und die Sprachfertigkeit schlechthin: ein ebenso viel Höheres ist die ästhetisch ausgebildete Mimik, als körperliche Beredsamkeit, gegen die gewöhnliche Alltags-

mimik, wie wir sie bei solchen Menschen antreffen, welche ohne ästhetische Geistes- und Leibesgymnastik aufwachsen.

Abgesehen von dem vorhin erwähnten Schein des Unbewußten und Ungewollten, welchen die freie Mimik durch die Gewöhnung erhält, ist sie übrigens faktisch für die Auffassung auch noch deshalb nicht immer so leicht von der wirklich unwillkürlichen, rein natürlichen Mimik zu unterscheiden, weil sie sich mit dieser vielfach mischt, sowohl im Zusammenhang einer Reihe von Gebärden, als auch wohl in der einzelnen Gebärde. Selbst der schärfste und geübteste Blick für mimische Aeußerungen wird in solchem Falle schwer entscheiden können, was darin Freiheit und was Naturnothwendigkeit ist, während man für gewöhnlich nur dann mit Sicherheit die Unterscheidung zu machen im Stande sein wird, wenn entweder (wie z. B. bei der Verstellung eines noch ungeübten Heuchlers, bei der Coqueterie, bei dem Gebaren des Pedanten u. s. w.) das Erkünstelte oder Absichtliche in dem Gebaren klar heraustritt, oder wenn die Gebärden einem Inhalt angehören, welcher ganz entschieden nur durch bestimmte Willensakte und unzweifelhaft freie Bewegungen vollzogen werden können.

§. 61. Weiter unterscheiden wir nun noch in der Mimik die verschiedenen Gebärden als ausdrückende, zeichnende, deutende, copirende und als conventionelle.

1. Unter den ausdrückenden Gebärden, oder dem mimischen Ausdruck im engeren Sinne des Worts, verstehen wir diejenigen Gebärden, durch welche Affektives mimisch offenbart wird; sei es, daß das Subjekt selbst, in dessen leiblicher Erscheinung solcher Inhalt heraustritt, denselben unmittelbar als eignen in sich selbst hat und mimisch offenbart, oder sei es, daß es denselben als objektiv gegebenen erst in sich aufnimmt und nun erst als angeeigneten zum Ausdruck bringt. Es gehören hierher alle Gebärden, welche Affekte, Seelenstimmungen, Passionen, psychische und moralische Qualitäten und überhaupt alles das Gefühls- und Gemüthsleben Betreffende ausdrücken. In Beziehung auf das Pathos eines Charakters eintretend, drücken sie dasselbe als „Leidenschaft" aus. In Summa sind die ausdrückenden Gebärden die lyrische Seite der Mimik, der

Mimik, die „aus dem Herzen", dem Sitze des Gefühls- oder Gemüthslebens, kommt.

2. Unter den zeichnenden Gebärden verstehen wir solche, welche die Vorstellungen von äußeren Objekten oder deren Zuständen, Eigenschaften und resp. Thätigkeiten, Bewegungen, Wirkungen 2c. mimisch zur Anschauung bringen. Wenn z. B. die Vorstellung von dem Schwanken der vom Winde bewegten Baumzweige, oder von den Umrissen eines fernen Gebirges, von dem Wellenschlage des bewegten Wassers, von der Glätte oder Ebenheit einer Fläche, von der Figur eines Kreises, Vierecks oder anderer Flächen- u. Körpergestalten, von dem Zerbrechen eines Gegenstandes oder dem Zusammenprall zweier Körper gegen einander u. dergl. m. durch entsprechende Gesten versinnlicht wird, so sind diese Gesten zeichnende Gebärden. Natürlich gehört hierher auch die mimische Versinnlichung menschlicher Leibesbewegungen selbst, wie z. B. der springenden, hüpfenden, drehenden, schleichenden Bewegung 2c.

3. Die deutenden Gebärden sind gewissermaßen auch zeichnende, jedoch unterscheiden sie sich von diesen dadurch, daß sie nur allgemeine Kategorien des Raums, der Zeit u. der Kraft symbolisirend versinnlichen, oder überhaupt logische Bestimmtheiten andeuten, z. B. räumliche Dimensionen, Höhe, Tiefe, Nähe, Weite, Richtungen, Geschwindigkeit, Beschleunigung und Verzögerung, Kräftigkeit und Schwäche, reine Quantitätsbestimmtheiten, wie Größe, Kleinheit, Menge u. s. w.

4. Die copirenden Gebärden sind an sich allerdings ebenfalls zeichnende; es tritt hierbei aber derselbe Unterschied ein, den man im technischen Zeichnen macht, indem man hierbei ein Zeichnen nach Vorzeichnungen als Copiren, und andrerseits ein selbstständiges Zeichnen nach der Natur, nach Verstandesconstructionen oder eigenen Phantasiegebilden unterscheidet. Dieser Unterschied darf im technischen wie im mimischen Zeichnen nicht als ein blos äußerlicher und beliebig gemachter angesehen werden; denn er betrifft ebenso sehr die innere Thätigkeit und produzirende Kraft des Darstellenden; auch ist der Letztere als Copist strikte an die Vorzeichnung gebunden und seine Zeichnung als Copie um so gelungener, je getreuer sie der Vorzeichnung gleicht

und selbige mit allen ihren Eigenheiten und resp. selbst ihren Fehlerhaftigkeiten und Mängeln reproduzirt. — Die copirende Mimik tritt nur dann ein, wenn der Darstellende das mimische Verhalten oder überhaupt das äußerliche Benehmen und Thun eines bestimmten Andern rein äußerlich, d. h. ohne sich selbst wirklich in das Wesen des Andern zu versetzen und als Dieser sich darzustellen, strikte nachzuahmen hat. Mit der copirenden Mimik werden auch nicht etwa blos zeichnende Gebärden nachgezeichnet, copirt, sondern auch ausdrückende und andere überhaupt, nämlich so, wie diese von andern Personen vollzogen werden. Nimmt man die Mimik überhaupt als „Nachahmung“, so ist die copirende: „Nachahmung der Nachahmung“. — Die copirende Mimik geht leicht in eine gewisse Uebertreibung der fremden Gebärdung über und wird so zu einer Karikatur derselben; ja es kann unter Umständen, jedoch passenderweise nur zur mimischen Darstellung des Schlechten, des Lächerlichen und Kleinlichen oder gewisser Absonderlichkeiten, das Karikiren ein absichtliches und erforderliches sein.

5. Die conventionellen Gebärden endlich sind solche, welche gleichsam durch ein stillschweigendes Uebereinkommen, oder durch die gesellschaftliche Sitte rc., ja auch wohl durch eine bestimmte Verabredung eingeführt sind zur wechselseitigen mimischen Verständigung oder zur Bezeichnung gewisser Dinge, Empfindungen, Verhältnisse u. s. w. Sie umfassen einen nicht unbeträchtlichen Theil der Gebärdensprache. — Sehr viele dieser Gebärden scheinen auf den ersten Anblick rein äußerlich und willkürlich festgesetzt zu sein, ohne eine innere Beziehung zu dem, was sie sagen sollen. Bei genauerer Nachforschung ihres Ursprungs läßt sich jedoch meistens eine solche Beziehung nachweisen oder wenigstens annehmen. Es verhält sich hiermit ungefähr so, wie mit den Buchstaben und mit den Stammwörtern der Wortsprache, welche durch ihre Lautung, durch ihren scharfen oder stumpfen, hellen oder dunkeln, harten oder weichen, rauhen oder schmelzenden Ton u. s. w. auch auf eine gewisse Beziehung zwischen sich und dem, was sie bedeuten, hinweisen. — Man braucht, um Beispiele conventioneller Gebärden zu erhalten, nur des ceremoniellen Gebarens geschlossener Ordensgesellschaften (Freimaurer rc.)

oder überhaupt solcher Institutionen zu gedenken, deren Mitglieder auf eine gewisse mysteriöse Weise durch äußere Funktionen und Gebärden ihre Tendenzen rc. kundgeben und eine Verständigung zwischen den Genossen bewirken. Der private und öffentliche Gottesdienst bei den verschiedenen Völkern und Religionsgemeinschaften, Sekten rc. ist überaus reich an conventionellen Gebärden. So ist z. B. das Gebet in unseren christlichen Gemeinden, namentlich wenn es stumm verrichtet wird, durch ineinandergefaltete Hände conventionell mimisch angezeigt, während dagegen die Züge der Mienen, der Blick, die Richtung des Hauptes und die Haltung des Körpers im Ganzen mehr der ausdrückenden Mimik des Betenden angehört. Wenn aber das Händefalten zum Gebet als eine conventionelle Gebärde anzusehen ist, weil sie eben als Gebets-Gebärde nur in gewissen Religionsculten conventionell vorkommt, in andern aber nicht, und an sich auch das Gebet nicht eigentlich ausdrückt: so bezeichnet es doch auf eine ganz angemessene Weise ein wesentliches Moment der Gebetsverrichtung, nämlich das Insichgeschlossensein des Subjekts zur Andacht. — Aehnliche innere Beziehungen lassen sich auffinden in dem Handschlag, Kuß, in dem Fingerhochhalten bei Eidesleistungen u. s. w. — Aber auch das gesellschaftliche Umgangsleben und das Verkehrsleben ist nicht minder reich an conventionellen Gebärden. Man braucht nur an die so überaus mannigfaltigen Höflichkeitsbezeigungen und Aeußerungen der Galanterie, an die Gebräuche bei Festmahlen, Bällen, Hochzeiten, Volksfesten, an die Ceremonien des militärischen und amtlichen Dienstes u. s. w. zu denken, um alsbald auf eine endlose Reihe conventioneller Gebärden zu treffen.

§. 62. Außer den hier angeführten verschiedenen Arten von Gebärden umfaßt die Mimik nun auch noch

6. Aktionen, welche man für gewöhnlich nicht als Gebärden anzusehen pflegt und welche in der That auch nur beziehungsweis als Gebärden angesehen werden können. Wir haben auf dieselben bereits im §. 52 hingedeutet, wo wir sub 6 erläuterten, inwiefern auch Zweckgedanken, d. h. Gedanken, welche zu bestimmten Handlungen impulsiren, in das Inhaltsgebiet

der Mimik gehören. So weit dies der Fall ist, gehören nun eben außer den eigentlichen Gebärden auch noch solche Bewegungen, durch welche bestimmte Handlungen, Verrichtungen rc. in einem bestimmten Thun sich leiblich vollziehend dargestellt werden, zur Mimik. Wir nennen diese Bewegungen zum Unterschied gegen die eigentlichen Gebärden insbesondere: „Aktionen". — Auch in der Plastik wird dieses Wort in gleichem Sinne gebraucht. Wir sehen hier in Aktion dargestellt z. B. den s. g. Borghesischen Fechter, indem er mit einem Fechterausfall und mit dem rechten Arme zum Hubstoß ausholend seinem zu Rosse sitzenden Gegner einen Stoß beizubringen im Begriff ist, — den Münchner (?) Jason, indem er sich Sandalen anbindet, — den Capitolinischen Discobulus, indem er so eben seine Discusscheibe fortzuschnellen beabsichtigt, u. s. w.; aktionslos, d. h. im Zustande der Inaktivität, ist dagegen z. B. der Farnesische Herkules dargestellt. Bei allen jenen Statuen kommt mit der „Aktion" zugleich auch die mimische „Gebärde" zur Geltung, indem mit der Aktion zugleich der ihr entsprechende oder doch ein bestimmter seelischer Zustand zum Ausdruck gelangt. Daß aber doch die „Aktion" von der „Gebärde" im engeren Sinne des Worts unterschieden werden müsse, ergiebt sich sehr einleuchtend schon aus den eben angeführten Beispielen. In dem Fechter und dem Discobulus ist die Gebärde freilich in voller Concordanz mit der Aktion, es gehört Beides wesentlich zusammen; der Fechter und der Discobulus, jeder von Beiden ist mit seiner ganzen Seele in der Aktion und sein mimischer Gebärdenausdruck entsprungen aus dem Gedanken der eben auszuführenden Handlung. In dem Jason dagegen erscheint die Gebärde neben der Aktion als etwas für sich; die Handlung des Anbindens der Sandale ist hier dargestellt als eine blos äußerliche Zweckthätigkeit, denn unverkennbar ist die Seele in dem dargestellten Moment nicht mit in dieser Manipulation; Jason hat das Haupt seitwärts gewendet, Blick und Miene, wie überhaupt der gesammte mimische Ausdruck zeigt offenbar, daß die Seele im gegenwärtigen Augenblick durch irgend etwas Anderes erregt ist und jene Manipulation oder Aktion gleichsam mechanisch verrichtet wird. Der Farnesische Herkules

endlich ist ohne eigentliche Aktion, zeigt wohl aber einen gewissen mimischen Ausdruck in Gesicht und Haltung. — Diese Beispiele zeigen zugleich drei mögliche Fälle auf: 1) Aktion und Gebärde sind vorhanden, gehören wesentlich zusammen und erscheinen auch in Concordanz mit einander. 2) Aktion und Gebärde sind vorhanden, gehören aber nicht zusammen und concordiren auch nicht in der Erscheinung. 3) Die Gebärde ist allein vorhanden, ohne Aktion. Der vierte mögliche Fall wäre dann noch der, daß die Aktion allein, ohne Gebärde oder mimischen Ausdruck, vorhanden wäre, welcher Fall aber unzweifelhaft außer dem Bereich der Mimik liegen würde.

Daß in den beiden ersten Fällen die Aktionen, in dem Sinne, wie wir sie hier erklärten, zur Mimik gehören, ist, sofern wir Letztere von ihrer artistischen Seite, d. h. als Kunst des Mimen, auffassen, ganz unzweifelhaft und einleuchtend; ihre schönheits- u. sachgemäße Darstellung durch die entsprechenden leiblichen Bewegungen gehört ganz entschieden mit zur Aufgabe des mimischen Künstlers. Wir brauchen hier nur an einige, in rein mimischen und in dramatischen Darstellungen sehr gewöhnlich, zum Theil stets vorkommende Aktionen zu erinnern, wie z. B. an das Entgegentreten, Wegtreten, Heraneilen, Fliehen, an das Gehen überhaupt, an das Niedersetzen und Niederlegen, das Aufstehen und Aufspringen, das Beispringen u. Hülfeleisten, an das Herbeiholen eines Sessels 2c., an das Ueberreichen und in Empfang nehmen von Dingen, an die Führung des Körpers und der Waffe in Darstellung eines Waffenkampfs und an dergl. mehr — um sogleich ersichtlich werden zu lassen, daß die Aktionen mit in das Gebiet der mimischen Künste gehören und daß der Mime nun und nimmer seiner eigentlichen Gebärdung die rechte Führung wird geben können, wenn er in der Darstellung der mit seiner Rolle wesentlich verbundenen oder auch der unvermeidlichen Aktionen unbeholfen ist oder sie en bagatelle behandelt[1]). Wie weit nun aber die Aktionen in der mimischen Kunst

---

[1]) Leider ist Beides bei den meisten unserer heutigen Mimen, selbst bei sehr renommirten, der Fall. Von dem großen Meister Iffland dagegen wird berichtet, daß er es seiner Kunst nicht für zu gering erachtete, auch

in Anwendung zu bringen, wo und wann sie theilweis oder gänzlich wegfallen oder, statt vollständig auszuführen, nur leichthin anzudeuten sind, darüber wird sich passender erst später reden lassen, wenn wir auf die mimischen Stylarten und allgemeinen Vortragsformen zu sprechen kommen.

Aber nicht blos in die Mimik als Kunst des Mimen gehören die Aktionen, sondern ebensowohl auch in die Mimik überhaupt, auch wie dieselbe in der Lebenswirklichkeit vorkommt. Es gilt dies zunächst namentlich für alle die Fälle, wo Aktion u. Gebärde wesentlich zusammenhängen, indem sie aus einem und demselben oder aus zusammengehörigen seelischen Impulsen entspringen. In der Gebärde aufrichtiger Ehrerbietung, z. B. bei Ueberreichung eines Gegenstandes (Ehrenbechers, Ehrendegens, Glückwunschschreibens 2c.) an eine Respektsperson, muß die Gebärde völlig aufgehen in die Aktion des Ueberreichens, wie umgekehrt auch Diese in Jene. Wollte man meinen, daß ja die Handlung des Ueberreichens nur mit der Hand erfolge und die Aktion daher nur dieses Glied u. den Arm betreffe, das sonstige Verhalten des Körpers dagegen, insbesondere die Miene und Körperhaltung, der Gebärde allein zugehöre: so würde eine solche Meinung ein gänzliches Verkennen des wahren Verhältnisses zwischen Aktion und Gebärde sein. Nur zu häufig sieht man freilich im praktischen Leben in solchen und ähnlichen Fällen die Aktion als etwas für sich vollziehen und dann die nebenhergehende Gebärde sich drollig genug ausnehmen in dem ganzen Aktus; aber diese Erfahrung beweist eben nur den so sehr herrschenden Mangel an ästhetischer und gymnastischer Bildung und den damit zusammenhängenden Mangel an Harmonie zwischen Seele u. Leib und an Harmonie unter den Funktionen des leiblichen Organismus. Versuche man es dagegen einmal, anzugeben, was an dem Borghe-

---

auf die unbedeutendsten Aktionen (wie z. B. auf das Herbeiholen u. Hinstellen eines Sessels) Fleiß u. Aufmerksamkeit zu verwenden. Bei unseren heutigen Mimen sehen wir aber leider nur zu oft die äußerste Unbeholfenheit oder Pfuscherei in den Aktionen, wodurch sie dann auch den guten Eindruck, den im Uebrigen ihr Spiel machen könnte, stören, ja daß sie nicht selten durch jene Unbeholfenheit oder Pfuscherei den ästhetischen Sinn der Zuschauer geradezu verletzen.

stischen Fechter Aktion und was an ihm Gebärde sei! Hier ist jedes Glied, jeder Muskel, jeder Zug des Gesichts, der Blick, kurz Alles in Aktion, und ebenso auch in Allem Gebärde; nur in der begrifflichen Unterscheidung kann gesagt werden, daß hier die Aktion sich in der Hand, als dem zum Handeln unmittelbar bestimmten Leibesgliede, die Gebärde sich in dem Auge, als dem Centrum alles mimischen Ausdrucks, concentrire, aber Aktion und Gebärde verbreiten sich, jede von ihrem Mittelpunkt aus, concordirend über den ganzen Körper. Allerdings treffen wir hier auf eine sehr lebhafte und energische Aktion, wobei das wechselseitige Ineinanderaufgehen von Aktion und Gebärde ganz schlagend zu Tage liegt; in Wahrheit aber muß es stets vorhanden sein, und es ist nur, um es auch in minder lebhaften Aktionen zu erkennen, ein feinerer ästhetischer Sinn erforderlich. Aus der Thatsache jenes Ineinanderaufgehens von Aktion und Gebärde erklärt es sich wohl, daß man die Bezeichnung „in Aktion" auch wohl schon da braucht, wo überhaupt das Individuum innerlich erregt ist und diese Erregung sich in Gebärden äußert, welche sich merklich auch über die zum Handeln unmittelbar erforderlichen Leibesglieder erstrecken. — Ein Nicht-Ineinanderaufgehen von Aktion und Gebärde kann, abgesehen von dem vorhin erwähnten Grunde, eben nur da eintreten, wo Beides auch innerlich nicht im Zusammenhange steht, oder da, wo eine ganz bestimmte Willenseinwirkung (absichtliche Beherrschung) Beides theilweis oder gänzlich aus einander hält. Für den ersteren Fall liefert die oben erwähnte Jason-Statue ein Beispiel; der andere tritt im gewöhnlichen Leben vielfach ein, z. B. wo eine äußerlich auferlegte Etikette für das Thun und Benehmen zu beobachten ist.

Es sind nun aber ferner die Aktionen noch in anderer Beziehung zur Mimik gehörig, nämlich insofern sie theils direkt, theils indirekt Grund und Ursache seelischer Erregungen und daraus entspringender Gebärden sind und so das Wechselspiel mimischer Gebärdung erzeugen, wie überhaupt erst ein reges Leben ermöglichen. Jede Handlung stößt mehr oder weniger auf zu überwindenden Widerstand, führt zu Conflikten und immer neuen Situationen, wobei nun eben die Seele theils unmittelbar innerlich,

theils mittelbar durch den vielfach wechselnden Reiz von außen her wechselvoll miterregt wird und dies in der Gebärdung sich offenbart. Ein aktionsloser, ein inaktiver, nicht handelnder Mensch, sei er ein thatenloser, in sich versunkener Träumer oder ein blos abstrakter Denker, wird an sich immer auch eine sich gleichbleibende Miene, Haltung und Bewegungsweise zeigen und darin nur eine gelegentliche Veränderung, wenn er durch eine zufällige Einwirkung von außen her alterirt wird. Ein solcher Mensch gleicht einem stehenden Gewässer, während der Handelnde einem Bache oder Strome gleicht.

§. 63. So sehr man einerseits in den Gebärden der Menschen überall eine gewisse Uebereinstimmung wird anerkennen müssen, wonach denn auch z. B. zwischen Individuen verschiedener Nationen, welche sich sprachlich nicht verständigen können, eine Verständigung durch Mimik weit eher ermöglicht wird: so wird man andrerseits ebensowenig übersehen können, daß der mimische Ausdruck oder die Gebärden für ganz gleichen Inhalt doch bei verschiedenen Individuen gewisse Modifikationen aufzeigen, wobei freilich in den so modifizirten mimischen Ausdrucksweisen selbst wieder auf ein besonderes Verhältniß des sich ausdrückenden Innern zurückgewiesen wird.

Als Modifikationsmomente für den mimischen Ausdruck heben wir hier hauptsächlich hervor: das Lebensalter, das Habituelle, das Temperament, das Nationelle und das Volksthümliche.

1. Wie sehr das mimische Verhalten durch das Lebensalter nach dessen Hauptstufen modifizirt wird, kann selbst der flüchtigsten Beobachtung nicht entgehen. Die Jugend zeigt im Allgemeinen lebhafte Gebärden und eine gewisse Unruhe in der Gebarung; das so leicht erregbare, zur Exaltation geneigte, meist offene jugendliche Gemüth will sich gern wie es ist ungenirt äußern und äußert sich auch so, wo ihm nicht von außen her Fesseln angelegt sind, oder die Erziehung bereits eine Mäßigung und Beherrschung herbeigeführt hat. Das Greisenalter äußert sich dagegen in seinen Gebärden sehr spärlich, mehr verharrend in den Stellungen und matt u. langsam in den Bewegungen, im Allgemeinen mit gemessener Würde, wo es in mimische Aktion

tritt und die leibliche Kraft noch nicht zu weit gesunken ist. Im Greisenalter lebt der Mensch mehr innerlich, ist affekt- und leidenschaftsloser und handelt wenig. Im mittleren Lebensalter sind die mimischen Bewegungen kräftig, entschieden, nachdrücklich, aber gemessener als in der Jugend; der gereifte Mann beherrscht seine Gebärden, unterdrückt sie oft, ja erkünstelt nicht selten ein mimisches Verhalten bis zur äußersten Verstellung. Er erwägt seine Lebensstellung, die Verhältnisse u. Situationen und bemißt hiernach sein mimisches Verhalten. — Welchen modifizirenden Einfluß das Lebensalter hat, läßt sich recht deutlich in der mimischen Kunst aus der Thatsache entnehmen, daß man z. B. die jugendliche Rolle eines Romeo, Carl Moor, Max Piccolomini und ähnlicher anderer nicht gern von bejahrten Künstlern darstellen sieht. Es erklärt sich dies keineswegs allein oder auch nur hauptsächlich aus dem gealterten äußerlichen Ansehen des älteren Mimen, um so weniger, als ja dieses Ansehen durch eine passende Maske (Kostüm ꝛc.) verjüngt wird; als vielmehr und hauptsächlich daraus, daß Haltung und Bewegung, die ganze Mimik mehr oder weniger das Gepräge der Jugendfrische vermissen läßt, welches die Darstellung solcher Rollen erfordert.

2. Daß durch das Habituelle die Gebärden ein mehr oder weniger eigenthümliches Gepräge erhalten, liegt ebenfalls sehr nahe. Schon wenn wir unter dem Habituellen zunächst nur den leiblichen Habitus, den Körperbau und die Constitution verstehen, werden wir es als ein einflußreiches Modifikationsmoment der Mimik anerkennen müssen. Wie sehr bedingt z. B. schon die Körpergröße nach ihren Extremen hin die persönliche Repräsentation im Allgemeinen, und wie erscheinen und machen sich die Bewegungen eines sehr großen Individuums so viel anders, als die eines sehr kleinen! nehmen wir dazu noch die Corpulenz und ihr Gegentheil: die Hagerkeit, — die körperliche Schwerfälligkeit und Plumpheit einerseits und die Leichtigkeit u. Geschmeidigkeit andrerseits, — die Steifigkeit u. die Gelenkigkeit, — die Untersetztheit und Robustheit gegenüber der Schlankheit und Zartheit u. s. w., sowie auch noch etwa vorhandene körperliche Schwächen, Gebrechen und Deformitäten ꝛc., so muß einleuchten, wie sehr durch das Habituelle das mimische Verhalten des

Individuums bedingt ist. Noch weiter aber tritt dies hervor, wenn wir beachten, daß das Habituelle auch noch die körperlichen Angewohnheiten des Individuums, welche ihm so zu sagen zur anderen Natur geworden sind, mit umfaßt. In Bezug hierauf wollen wir hier nur bemerken, daß dergleichen Habituelles störend und hemmend einwirkt, wo es darauf ankommt, einen gegebenen objektiven Inhalt, einen gegebenen Charakter ꝛc. mimisch darzustellen[1]).

3. Von den Temperamenten bemerkten wir schon oben (§. 55), daß sie sich nicht sowohl in einzelnen Gebärden und besonderen mimischen Formen, sondern mehr in dem ganzen Halt und Gebaren des Individuums und in dem Rhythmus seiner Aktionen und Bewegungen mimisch äußerten. Hierdurch nun eben erhält der mimische Ausdruck in jedem concreten Fall oder für einen und denselben Inhalt je nach dem Temperament jene sehr deutlich erkennbaren Modifikationen, welche wir bereits in §. 55 ihren Grundzügen nach andeuteten.

4. Das Nationelle und das Volksthümliche. — Wir unterscheiden, einer schon früher (Abschnitt I. dieses Buchs §. 106 S. 432 ꝛc.) gegebenen näheren Darlegung gemäß, das Nationelle von dem Volksthümlichen. Wir zeigten dort, daß Jenes seiner wahren Bedeutung nach nur auf die natürliche Abstammung und die unmittelbare Natur des Menschen sich beziehe, und bemerkten, daß die nationalen Unterschiede in dem jeder besonderen Nation typisch eigenen Habitus, Temperament ꝛc., wie überhaupt in den natürlichen Stamm- oder Race-Eigenthümlichkeiten sich aussprächen. Halten wir dies fest, so wäre in Betreff des modifizirenden Einflusses, welchen das Nationelle auf die Gebärdung hat, zunächst nur zu wiederholen, was wir vorhin in Betreff des Habituellen und des Temperaments in Hinsicht auf das Gebaren des einzelnen Individuums sagten, nur ist dies jetzt mehr im Großen und Ganzen, im Sinne des Typischen aufzufassen. Für die unmittelbare Anschauung ist es freilich schwer zu unterscheiden, inwieweit die besondere Art und Weise der Gebärdung dieses oder jenes Volkes aus seinen

---

[1]) Vergl. §. 34.

nationalen Eigenthümlichkeiten oder aus seinem volksthümlichen Wesen hervorgehe; weil das Letztere, alle diejenigen Momente umfassend, welche sich auf des Volkes Kultur (auf dessen religiöses, staatliches und sociales Leben, auf seine geistige Bildung ꝛc.) beziehen, doch immer mehr oder weniger fest verwachsen ist mit dem, was des Volkes Naturbestimmtheit oder Nationalität ausmacht. Indessen findet doch auch hierbei wieder dasselbe Verhältniß (nur mehr im Großen und Allgemeinen) statt, welches wir bereits in §. 56 erörterten, als wir den Unterschied zwischen der Naturbestimmtheit des Individuums und dessen persönlichem Charakter darlegten. Für Einen, der viel gereist ist oder die Natur und den Charakter verschiedener Nationen auf irgend eine Weise hat kennen lernen, ist jene Unterscheidung eben nicht schwierig. — Eine sehr gewöhnliche Meinung ist die, daß bei den südlicheren Völkern eine viel lebhaftere, beweglichere Mimik herrsche, als bei den nördlicheren. Diese gedankenlos so oft nachgesprochene Meinung erweist sich aber bei genauerer Untersuchung nicht recht stichhaltig, wenigstens insofern nicht, als wir finden, daß bei Völkern unter gleichen Breitegraden hierin zum Theil eine größere Verschiedenheit herrscht, als zwischen gewissen nördlicher und südlicher wohnenden, so z. B. zwischen den Türken und Spaniern einerseits und den Griechen und Italienern andererseits; so auch zeigen z. B. Polen, Sachsen, Rheinländer eine viel beweglichere Gebärdung, als die unter gleicher Breite wohnenden Holländer und Engländer.

Die Besonderheiten in der Mimik, welche aus dem Volksthümlichen hervorgehen, zeigen sich am entschiedensten und häufigsten in denjenigen Gebärden, welche wir die conventionellen nannten, und dies ist auch leicht erklärlich, da ja das Conventionelle selbst größerentheils aus dem Volksthümlichen hervorgeht. Hierbei macht sich aber, wie in Allem und selbst in der Volkssprache, auch in Betreff des Mimischen die Mode als ein überaus einflußreiches Modifikationsmoment geltend, und zwar in der entgegengesetzten Weise, daß sie entweder einestheils die volksthümlichen Besonderheiten sich immer entschiedener ausprägen macht, oder daß sie anderntheils dieselben mehr und mehr verwischt. — Aber auch in den übrigen, namentlich in den aus-

drückenden Gebärden zeigt sich die Volksthümlichkeit von bedeutendem Einfluß, insofern nämlich, als mit dem eigenthümlichen Gange des religiösen, staatlichen und sozialen Lebens innerhalb eines jeden Volkes auch dessen Gemüthsleben mehr oder weniger sich umgestaltet, veredelt oder verwildert, sich reinigt und klärt oder versumpft, allseitig und vollkräftig sich entfaltet oder verkümmert und verdumpft — ganz jenachdem jener Gang in einer vernunftgemäßen Fortentwickelung oder in einer Desorganisation besteht.

b. Die Gebärden der unterschiedenen Körperglieder und des Körpers im Ganzen.

§. 64. Um nun näher auf die Gebärden selbst, so wie sie räumlich und zeitlich zur Erscheinung kommen, einzugehen, werden wir wieder auf den menschlichen Körper, dessen Gliedbau und Gliederbewegungen hingewiesen und auf bestimmte Formen dieser Bewegungen. Ihre Bestimmtheit erhalten diese Formen durch den mimischen Inhalt, dessen Ausdruck sie sind. — In Beziehung auf ihren Inhalt unterliegen diese Bewegungsformen einer unendlichen Bestimmbarkeit, weil ihr Inhalt selbst sich ins Unendliche bestimmt. Eine vollständige Darlegung der mimischen Bewegungsformen würde hiernach rein unmöglich sein. Um nun aber doch zu einer Uebersicht zu gelangen, betrachten wir die mimischen Bewegungen in Beziehung auf den räumlich begränzten Körper und an seiner sichtbaren Gliederung. Die Kenntniß des Zusammenhangs zwischen dieser sichtbaren äußeren Gliederung und der inneren organischen darf hier nach dem im Abschnitt I. dieses Buchs sub A u. B Gesagten vorausgesetzt werden, sowie auch der Zusammenhang der Bewegungen mit den sie anregenden Impulsen nach Anleitung des in Abschnitt II. sub B. a und in vorliegendem Abschnitt V. sub C. d Dargelegten verfolgt werden kann[1]).

---

[1]) Die obige Hinweisung auf Abschnitt II. u. V. bezieht sich auf die allgemeine gymnastische Bewegungslehre; die Hinweisung auf Abschnitt I. auf die anatomischen und physiologischen oder überhaupt anthropologischen Erläuterungen, welche daselbst zur Grundlegung des Systems der Gymnastik gegeben wurden.

Gehen wir nun, einer rationellen Betrachtung gemäß, von der inneren Erregung aus, durch welche die Leibes-Gebilde u. Glieder in mimische Bewegung versetzt werden, so lassen sich für Letztere folgende Hauptabstufungen unterscheiden:

1. Die Erregung verbleibt eine mehr innerliche und setzt, durch Vermittelung der Innervation, nur die dem Centrum der Innervation zunächst liegenden Massen und Leibesgebilde in Bewegung —: Bewegungen der Gesichtstheile und des Kopfs im Ganzen.

2. Die Erregung greift weiter um sich und innervirt die höchst beweglichen und alle Handlung und Gebärdung vorzüglich durchführenden oberen Extremitäten —: Bewegungen der Arme und Hände.

3. Die Erregung ergreift selbst die schwere und verhältnißmäßig wenig bewegliche Hauptmasse des Körpers und deren Träger, die unteren Extremitäten —: Bewegungen des Rumpfs und der Füße.

4. Die Erregung ergreift den ganzen Körper und treibt ihn von der Stelle —: Fortbewegungen des ganzen Körpers.

Innerhalb dieser vier Bewegungsgruppen liegen alle Elemente mimischer Aeußerung und Darstellung. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß auf jeder folgenden Gruppe die Bewegungen der vorangehenden sich anschließen können, ja in einer nachdrücklichen und vollständig zum Ausdruck gelangenden mimischen Aktion und Gebärdung sich anschließen müssen. Man kann sich wohl den Fall denken, daß durch Blick und Mienen und resp. eine ausdrucksvolle Bewegung des Hauptes ein Inneres klar und vollständig zum Ausdruck gelange, ohne daß die übrigen Körperglieder in irgend eine sichtbare Aktivität treten oder an dem mimischen Ausdruck augenscheinlich Theil nehmen; widernatürlich aber oder erzwungen würde es sein und jedenfalls nur ein fragmentarischer Ausdruck, wenn Gestikulationen mit den Händen oder mimische Bewegungen des Rumpfes und der Füße vorgenommen würden, ohne daß das Haupt und Antlitz sich auf irgend eine Weise sichtbar an dem Ausdruck betheiligten.

Eigentlich sollte die erste der hier angenommenen vier Stufen noch in zwei unterschieden werden; denn selbst die mimischen

Bewegungen des Kopfes setzen erst den mimischen Gesichts-ausdruck voraus, der an sich, d. h. auch ohne die geringste Kopf- oder Gliederbewegung, schon ein deutlich sprechender und in sich abgeschlossener sein kann. Jene besondere Unterscheidung werden wir daher auch in dem Nachfolgenden beachten, ohne sie jedoch besonders zu rubriziren.

Daß bei der Besprechung des mimischen Ausdrucks nicht blos die Bewegungen als solche, sondern auch die durch die Bewegung entstandenen Veränderungen in der Stellung und Lage der Leibes-glieder zueinander als Haltung (Halte) in Betracht kommen, versteht sich von selbst. Denn wie in der tönenden Sprache und in der Musik, so ist auch in der Gebärdensprache oder Mimik der mannigfaltigste Rhythmus und das hierdurch geforderte Ver-weilen, Aushalten, Ruhen, Pausiren, Accentuiren 2c. nicht nur um der puren Verständlichkeit willen unerläßlich, sondern auch für die Aesthetik des Mimischen positiv nothwendig. Freilich aber meinen wir mit jenen Halten oder Haltungen nicht die durch physiologischen Prozeß oder Angewohnheit festgewordenen phy-siognomischen Züge und Formen, sondern eben nur die durch den Rhythmus der mimischen Bewegung gewonnenen, die momen-tanen und nur relativ andauernden. Daß die Letzteren, wenig-stens zum großen Theil, mit Jenen ihrer Symbolik und resp. auch ihrer Entstehung nach in gewisser Beziehung stehen, darf jedoch nicht unbemerkt bleiben, und dies haben wir gelegentlichen Orts wohl zu berücksichtigen. —

Indem wir nach dieser Einleitung zu den verschiedenen mi-mischen Bewegungen übergehen, bedarf es wohl kaum der Be-merkung, daß von einer erschöpfenden Darlegung dieser wirklich unendlich variabeln Bewegungen gar nicht die Rede sein, daß es vielmehr nur darauf ankommen kann, die hauptsächlichsten und die am nächsten zur Hand liegenden derselben vorzuführen, und auch diese gleichsam nur beispielsweis. Es ist hier eine solche Beschrän-kung überdies um so mehr gefordert, weil ein weiteres Eingehen in die einzelnen mimischen Bewegungsformen, wenn es verständlich und ersprießlich sein sollte, eine so reiche Gallerie erläuternder Abbildungen erheischen würde, wie wir sie bei den uns zu Gebote stehenden Mitteln nicht zu liefern im Stande sind.

1. Das Gesicht und der Kopf im Ganzen.

§. 65. Es wurde bereits sub D des vorliegenden Abschnitts, wo wir verschiedene für die Begründung der Aesthetischen Gymnastik nöthige Ergänzungen zur allgemeinen gymnastischen Bewegungslehre lieferten, u. a. auch in §. 35 u. 36 schon des Mienenspiels Erwähnung gethan und dabei eine Uebersicht der Gesichtsmuskeln, durch welche das Mienenspiel vermittelt und bewirkt wird, gegeben. Wir gehen jetzt näher auf Letzteres selbst ein, indem wir die hauptsächlichsten Bewegungen und Haltungen der verschiedenen Gesichtstheile anführen und deuten.

Nach der Bedeutsamkeit, welche die verschiedenen Gesichtstheile für den mimischen Gesichtsausdruck oder das Mienenspiel haben, würden wir nach den Augen den Mund, dann Stirn, Kinn, Nase und Wangen auf einander folgen zu lassen haben. Eine gesonderte Betrachtung des mimischen Verhaltens dieser einzeln genannten Gesichtstheile läßt sich jedoch nicht füglich durchführen, weil in Folge der Lagerung und Wirksamkeit der Antlitzmuskeln die Bewegungen jener Theile vielfach in einander eingreifen und sich mehr oder weniger wechselseitig bedingen. Es wird, um zu einer Uebersicht der unendlich mannigfaltigen Gesichtsbewegungen zu gelangen, genügen, wenn wir die beiden erstgenannten Theile: Augen und Mund, als die für den Ausdruck entscheidendsten, besonders, und die übrigen Theile nur als die Umgebung der beiden ersten mit denselben gleichzeitig betrachten. Wir sind hierzu um so mehr berechtigt, da, wie es sich weiter unten noch zeigen wird, Augen und Mund die Ausgangspunkte für alle Gesichtsmimik sind.

1. An den Augen nimmt zunächst deren Blick, soweit derselbe nämlich durch die Bewegungen des Augapfels und der Augenlider bedingt ist, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. — Durch die Bewegungen des Augapfels (Bulbus) wird der farbige Augenstern (Iris mit Pupille), in welchem der Blick sich eigentlich nur ausspricht, seitwärts nach außen (nach dem äußeren Augenwinkel) oder nach innen (nach dem inneren Augenwinkel), sowie nach oben und unten bewegt. Die Stellung, welche hiernach der Augenstern in irgend einem mimischen Ausdruck einnimmt,

bestimmt die Richtung des Blicks. — Es ist leicht begreiflich, daß die Richtung des Blicks, als Richtung, zunächst insofern bedeutsam ist, als in ihr sich die Richtung kund giebt, nach welcher hin die Aufmerksamkeit des Blickenden oder ein bestimmter Gedanke und Wille desselben sich wendet. In dieser Hinsicht wird daher der Blick auch hinweisend, demonstrativ. Damit hängt zusammen, daß er durch seine Richtung Aufforderungen, Befehle, Wünsche u. Fragen kundthut oder andeutet, Winke giebt, Zurechtweisungen, Drohungen, Mahnungen u. s. w. — Demnächst aber sprechen sich in den verschiedenen Richtungen des Blicks auch bestimmte Seelenstimmungen und Affekte aus. Der Blick nach unten oder das Senken des Blicks: Demuth, Bescheidenheit, Scham, Schüchternheit, Traurigkeit, Schwermuth, Kummer, Melancholie, Verlegenheit, Ergebung, Gehorsam, Muthlosigkeit, Niedergeschlagenheit rc., im Allgemeinen Seelisches von deprimativer Art. Der Blick nach oben oder die Erhebung des Blicks tritt u. a. ein bei gewissen Andachtsstimmungen, bei welchen die Seele zum Himmel aufblickt [1]), bei der Extase und Begeisterung rc. Der Blick nach außen, als das Seitwärtsanblicken einer anderen Person oder eines Objekts, deutet auf Mißachtung, Mißtrauen, Zweifel, Geringschätzung, Verachtung, Scheu rc., auch tritt dieser Blick ein bei lauschender Erwartung. Bei dem Blick nach außen verschiebt sich natürlich nur der Augenstern desjenigen Auges, auf dessen Seite das respektive Objekt sich befindet oder gedacht wird, nach seinem äußeren Augenwinkel; das andere Auge macht unwillkürlich die Mitbewegung nach derselben Seite hin und sein Augenstern gelangt dadurch in seinen inneren Augenwinkel. Der mimische Ausdruck liegt daher im ersteren Auge ausschließlich oder doch vorherrschend. Der Blick nach innen hat die beschränkteste Bedeutung und kommt seltener vor; schräg aufwärts einwärts tritt er ein bei heftigem und tiefem Seelenschmerz und Gram, in der schmerzlichen Klage rc. Der Blick geradeaus, als offener, freier Blick, spricht aus Offenheit, Aufrichtigkeit, Freimuth, Vertrauen,

---

[1]) Ein Blick, den der heuchlerische, scheinheilige Frömmler bei jeder Gelegenheit zur Schau trägt, ihm habituell wird und dann besonders als der „verhimmelte Blick" bezeichnet wird.

Zuversicht, Entschlossenheit ꝛc., oder er ist auch vorhanden bei Verwunderung, bei Staunen u. s. w. Außerdem ist nun aber betreffs der Blickrichtungen noch deren Dauer und resp. Wechsel sehr bezeichnend, indem hiernach noch besondere, charakterisirende Bezeichnungen für den Blick entstehen, wie der stiere, der starre, der stete, der feste, der fixirende, der bohrende, der unstete, der rollende, der herumschweifende, der lebhafte, der träge Blick ꝛc. Jede dieser Blickweisen weist auf analoge Seelen-Zustände und Qualitäten hin. — Die Bewegungen des Augensterns, durch welche der Blick seine Richtung erhält, sind immer begleitet von entsprechenden Bewegungen der Augenlider und durch diese mehr oder weniger auch von denen der Augenbraunen. Durch die Bewegungen dieser Theile wird die Bedeutung der Blickrichtungen und des Blicks überhaupt noch um Vieles erweitert, nüancirt und näher bestimmt. Die Augenlider schließen und öffnen die Augen und lassen den Blick bald offener, bald verschlossener erscheinen, während die Bewegungen der Augenbraunen die Mimik der Augen mit der der Stirn in Connex bringen. In den meisten Fällen sind die die freien Bewegungen des Augensterns begleitenden Bewegungen der Augenlider und Augenbraunen zu Jenen sympathische (s. §. 30) und treten als solche unwillkürlich ein; sehr oft aber sind sie auch selbst willensfreie, bewußte Bewegungen, wie z. B. in dem Blinzeln der List und Schalkheit, oder in dem Zublinken des Auges beim Spott und der Verachtung, beim Winkgeben u. s. w. Daß die Bewegungen der Augenlider zum Theil bis in deren Umgebung übergreifen und in der Schläfen- und Wangengegend gewisse, durch feine Hautfalten oder durch straffere Hautspannung markirte mimische Züge in ihrem Gefolge haben, ist nicht zu übersehen. — Die Bewegungen der Augenbraunen ergänzen sehr charakteristisch die Mimik der Augen, und zwar um so entschiedener, da sich ihnen die der Stirnhaut anschließen. Der Stirnmuskel (M. frontalis) zieht die Stirnhaut unter Bildung von Querfalten in die Höhe und hiermit zugleich auch die Augenbraunen empor, während andrerseits der Augenbraunenfalter (M. corrugator supercilii), indem er die Augenbraunen nach unten und innen hinzieht, zugleich an der Stirnhaut

wirkt und in ihr die zwischen den Augenbraunen und der Nasenwurzel beginnenden *senkrechten Falten* erzeugt. Jene ersteren Bewegungen und Formationen zeigen sich z. B. bei manchen *exaltativen* Erregungen, bei *starker Verwunderung*, beim *Staunen*, *Entsetzen* 2c., auch wohl bei *Ermahnungen*, *Drohungen* 2c.; die Letzteren dagegen bei *Verdrießlichkeit*, *Unwillen*, *Mißmuth*, *Aerger*, *Ingrimm*, *Haß*, auch wohl bei tiefem, *concentrirtem Nachdenken* u. s. w. Die große Beweglichkeit der Stirnhaut macht, daß die subtilsten innern Erregungen sich auf der Stirn abspiegeln und daher eine völlig ruhige und glatte Stirn nur bei gänzlicher *Leidenschaftslosigkeit*, bei *Gemüthsruhe* und damit verwandten Seelenstimmungen (harmonische Heiterkeit, stille Seligkeit 2c.) vorkommt. — Zu bemerken ist noch, daß von den vorhin erwähnten ausdrucksvollen Faltungen und Furchen *die Runzeln* unterschieden werden müssen, welche die welkende Stirnhaut im höheren Lebensalter zeigt.

2. *Der Mund und seine Umgebung.* Der eigentliche Mundtheil des Gesichts läßt sich durch eine Linie umschreiben, welche, auf beiden Seiten gleichmäßig, vom Nasenboden und unterm Rande der Nasenflügel bogenförmig nach dem Mundwinkel, jedoch noch etwas seitwärts über denselben hinaus, herabsteigt und von hier ebenfalls bogenförmig sich nach der Mittellinie des Gesichts, den oberen Kinnrand berührend, zurückwendet; oder kurz: es ist der Theil, welchen der äußere Rand des Ringmuskels (M. orbicularis oris) umschließt. — Durch ebengenannten Muskel, sowie durch die übrigen Lippenmuskeln, welche unter der Wangenhaut convergirend theils von der Augen- und Schläfengegend nach dem Mund hin herabsteigen, theils vom Unterkiefer nach den Lippen emporsteigen, sowie ferner noch durch die Unterkiefermuskeln und einige Halsmuskeln, durch welche der Unterkiefer in verschiedene Bewegungen versetzt wird, erhält nun der Mund die überaus rege und mannigfaltige Beweglichkeit, vermöge welcher er mit den Augen und ihrer Umgebung in einer unerschöpflichen Mimik wetteifert. Aus dem Verlauf der erwähnten Muskeln ist zugleich ersichtlich, daß mit den mimischen Bewegungen

des Mundes die der Wangen und des Kinns, sowie auch die der Nase unmittelbar zusammenhängen.

Ueber die hohe Bedeutsamkeit des Mundes für den Seelenausdruck und überhaupt für die Offenbarung des menschlichen Innern spricht sich Lavater sehr schön aus, indem er sagt:

„Der Mund in seiner Ruhe und der Mund in seinen unendlichen Bewegungen, welch' eine Welt voll Charakter! wer will aussprechen, was er ausspricht, selbst wenn er schweigt! — So heilig ist mir dieses Glied, daß ich kaum davon reden kann. Ich erstaune über mich selbst, werde mir Wunder aller Wunder, daß ich nicht nur ein thierisches Maul zum Essen u. Athmen, daß ich einen Mund zum Sprechen habe, und einen Mund, der immer spricht, auch wenn er schweigt. Ein Mensch, der die Würde dieses Gliedes kennte, fühlte, innigst fühlte, er spräche Gottesworte und seine Gottesworte würden Gottesthaten. O, daß ich nur zittern kann, statt zu sprechen von der Herrlichkeit des Mundes, dieses Hauptsitzes der Weisheit und der Thorheit, der Kraft und der Schwachheit, der Tugendhaftigkeit und der Lasterhaftigkeit, der Feinheit und Grobheit des menschlichen Geistes! diesem Sitze aller Liebe und alles Hasses, aller Aufrichtigkeit und Falschheit, aller Demuth und alles Stolzes, aller Verstellung und aller Wahrheit!"

Um nun einigermaßen zu einer Uebersicht über die vielfältigen mimischen Mundbewegungen zu gelangen, muß man auch noch unterscheiden die eigentliche Mundöffnung oder Mündung zwischen den Zähnen, welche sich durch die Bewegungen des Unterkiefers bald offen, bald verschlossen zeigt, und den äußeren durch die Lippen gebildeten und für sich ebenfalls wieder bald geöffneten, bald geschlossenen Mund. Mit dem Oeffnen jener Mündung ist nothwendig immer auch das Oeffnen der Lippen verbunden, mit dem Letzteren aber nicht immer das der Ersteren. Im gewöhnlichen ruhigen, affektlosen (latenten) Zustande des Individuums ist der Mund um des leichteren Athmens willen ganz leicht, kaum bemerkbar geöffnet. Ein weiteres, bemerkbares Offenhalten desselben, wenn es habituell oder andauernd ist, deutet bereits auf Schlaffheit und Passivität, sowohl hinsichtlich des Willens als auch des intelligibeln Wesens überhaupt, auf Trägheit, Stumpfsinn, Dummheit &c.; auch gehört der offengehaltene Mund zu der Miene des einfältigen Gaffens,

und unter Umständen bekundet er rein physisches und sinnliches Schmachten, Verlangen, Wollüstigkeit rc. — Die aktiven Bewegungen aber, durch welche sich der Muud zwischen den Zähnen abwechselnd öffnet und schließt, erfolgen theils zum Sprechen, Singen, Rufen, Schreien rc., theils zu tieferen Athemzügen, theils zum Einnehmen und Zerkleinern der Nahrung. Liegen nun zwar diese Bewegungen an und für sich außer dem Bereich der Mimik, weil sie in den letzten beiden rein physiologische Akte sind und in dem ersterwähnten die Lebensäußerung durch die Sprache oder überhaupt durch die Stimme vermitteln: so darf doch in allen diesen Fällen nicht übersehen werden, daß sich dabei zugleich rein Mimisches geltend macht. Das überweite Oeffnen der Zähne beim Essen, verbunden mit heftigen Kaubewegungen, deutet mimisch auf Gierigkeit u. grobsinnliches Wesen rc.; tiefes Athemholen mit stark geöffnetem Mund auf inneres, brustbeklemmendes Wehe, das sich in stumm ausgehauchter Klage Luft zu machen sucht; Gähnen mit aufgerissenem Munde auf psychische Langeweile. Eine überaus reiche Symbolik liegt ferner in der Art und Weise des Oeffnens und Schließens der Zähne beim Sprechen, Rufen rc., doch mischt sich hier diese Symbolik so sehr mit der der Stimme und der Sprechweise selbst, daß uns eine nähere Betrachtung darüber zu weit abführen würde; wir wollen nur das rasche weite Oeffnen der Zähne erwähnen, welches sich bei plötzlichem heftigem Entsetzen und Schreck zeigt und dann mit einem kurzen Schrei oder doch kurz hervorgestoßenem Laute verbunden ist, sowie das sprüchwörtlich gewordene „Mundaufsperren", verbunden mit dem „Ah!" bei starkem oder plötzlichem Staunen. — Andrerseits hat nun aber auch das Zähneschließen an sich mancherlei mimische Bedeutungen, zunächst schon des inneren Verschlossenseins, der Zurückhaltung, des Trotzes, der Verbissenheit und des Aergers; bei stärkerem, heftigerem, bis zum „Zähneknirschen" gehenden Zusammendrücken gehört es zur Miene der Wuth und des grobsinnlichen Jähzorns, wobei dann oft auch die Lippen sich noch für sich weit auseinanderreißen und das „Zähnefletschen" sich zeigt. Eine sehr charakteristische Bedeutung hat das kurze, bebende Oeffnen und Schließen der Zähne, welches als „Zähneklappern" zum mimischen Ausdruck

des höchsten Grades von Furcht und Angst gehört, freilich aber nur bei sehr furchtsamen, schwächlichen Individuen oder bei krankhaftem Zustande des Körpers vorkommt.

Abgesehen von der näheren Verständlichung, welche die Symbolik der mit den Festgebilden des Mundes vor sich gehenden Bewegungen durch die Bewegungen und Züge seiner äußeren Weichgebilde erhält, liefern Letztere, nämlich die Lippen u. deren Umgebung, nun aber auch noch für den Gesichtsausdruck die reichste Symbolik sowohl in Beziehung auf die gemüthliche und intelligible Eigenthümlichkeit des Menschen, als auch in Beziehnng auf seine momentane Seelen-Stimmung und Thätigkeit. Herder sagt: „Jedermann weiß, wie viel die Oberlippe über Geschmack, Neigung, Lust und Liebesart eines Menschen entscheide, wie der Stolz und Zorn sie krümmen, die Feigheit sie spitze, die Gutmüthigkeit runde, die schlaffe Ueppigkeit welke, wie an ihr mit unbeschreiblichem Zuge Liebe und Verlangen, Kuß und Sehnen hange, und die Unterlippe sie umschließe und trage, ein Rosenkissen, auf dem die Krone der Herrschaft ruht. Wenn man etwas artikulirt nennen kann, so ist's die Oberlippe des Menschen, wo und wie sie den Mund schließt." — Feine Formen und Bewegungen der Lippen deuten auf Geschmack, feine Sensibilität überhaupt und damit zusammenhängende zartere Sinnesart, ja weiterhin auch auf analoge geistige Verhaltungsweisen. Uebervolle, schwellende Lippen sprechen Sinnlichkeit aus und zwar um so gröbere, je wulstiger und unförmlicher sie sich zeigen. Gleichmäßig und leicht vorgedrängte Lippen gehören der Miene der ruhigen Behaglichkeit an, während das weitere Vordrängen mit Zusammenziehung des ganzen Mundes zum „Mundspitzen" eine zeichnende Miene des Kostens ist und die deutende des Wohlgenusses. Schlaffe Lippen, namentlich die schlaffhangende Unterlippe, deuten auf innere Schlaffheit und dumpfes Hinbrüten und Versunkensein. Durch eine schlaffe flunschartige Stellung der Unterlippe thut sich die mürrische, verdrießliche und die weinerliche Stimmung kund; bei etwas mehr Straffheit aber und gleichzeitigem Anziehen der Oberlippe: inneres Schmollen und Grollen, Störrigkeit, störrischer Trotz, und bei gleichzeitigem Herabziehen

der Mundwinkel: Verachtung ꝛc. Satyre drückt sich durch zusammengenommene scharfe Lippen aus, Muth und Entschlossenheit in vorgeschobenen, jedoch nicht zugespitzten Lippen. Das Zusammenpressen der Lippen drückt, wie bei körperlicher, so auch bei seelischer Thätigkeit Anstrengung, Zusammennehmen der Kraft und Energie aus, wobei dann in gewissen Fällen zugleich das Einkneifen der Unterlippe zwischen die Zähne, das „auf die Lippen beißen" eintritt, welches Letztere für sich genommen aber auch noch bei andern Gelegenheiten vorkommt, im Allgemeinen dann, wenn ein Affektausbruch oder das Lachen zurückgehalten werden soll. — Sehr bestimmte Bedeutungen liegen in der Richtung und in dem Verziehen der die Mundwinkel bildenden Lippenflügel, deren Mimik übergreift in die der Wangen. Die Mundwinkel dienen vorzüglich zum Ausdruck von Seelenstimmungen, was sich namentlich bei den zwei sich entgegengesetzten der Heiterkeit und der Traurigkeit recht kenntlich macht, indem bei heiteren Stimmungen und den damit verwandten, sowie bei Freundlichkeit, Huld und Wohlwollen die Mundwinkel sich aufwärts, dagegen bei traurigen Stimmungen, bei finsterem Ernst, Verdrießlichkeit ꝛc. sich abwärts ziehen. Im ersteren Falle tritt auch wohl das Lächeln ein, welches sich, je nach dem Grade der inneren Erregung, mehr oder weniger über die Wangen verbreitet und hier entsprechende Züge erzeugt, besonders durch Biegung des neben dem Nasenflügel herabsteigenden, die Wange umgränzenden Zugs. Ein sehr oftes Eintreten des feinen Lächelns, sowie ein habituell gewordenes Vorhandensein des damit verbundenen Mund- und Wangenzugs trifft man bei den süßmienlichen Gesichtern an, bei deren Erwähnung zugleich auf das süßsaure Gesicht hinzuweisen ist, in welchem die freundliche, heitere oder süße Miene zwar versucht wird, aber im Widerspruch mit der inneren Stimmung, welcher Widerspruch sich dann in den übrigen Zügen der Miene auch verräth. Aehnlich verhält es sich mit dem mimischen Gesichtsausdruck, welcher der Redensart „gute Miene zum bösen Spiele machen" entspricht. — Wir erwähnten oben schon des Zähneklapperns, als zum Ausdruck des höchsten Grades von Furcht und Angst gehörig; bei minderen Graden dieser Affekte, oder auch wenn sie von der Willensenergie

mehr beherrscht werden, ergreift die Bewegung nicht jene Festgebilde des Mundes, sondern erstreckt sich nur auf die Lippen und bringt das „Lippenbeben" hervor, eine Erscheinung, die aber auch wohl bei edleren ideellen Erregungen, wie z. B. im Gefühl des religiösen oder des poetischen Schauers eintritt, bei Inbrunst, Verzückung u. s. w., sowie sehr gewöhnlich bei heftigen, aber vom Ausbruch zurückgehaltenen leidenschaftlichen Erregungen, z. B. bei verhaltener Wuth, Ingrimm, Aerger ꝛc.

Mit den mimischen Bewegungen der Lippen hängen unmittelbar die des Kinns und der Nase zusammen. So bedeutsam diese beiden Gesichtstheile in physiognomischer Hinsicht sein mögen, so sind doch ihre Bewegungen für die Mimik von geringerer Bedeutung, theils weil sie an sich, als Bewegungen, sehr beschränkt sind, theils weil sie mit den an sich so äußerst ausdrucksvollen Bewegungen des Mundes eben unmittelbar zusammenhängen und deren mimische Deutung gleichsam nur ergänzen. Nur in Betreff der Nase mag hier das „Naserümpfen" besonders erwähnt werden, welches als eine eigens impulsirte Nasenbewegung, eine Verziehung des Mundes, namentlich in der Oberlippe, mit sich bringt und bekanntlich Spöttelei, Geringschätzung u. Aehnliches ausdrückt, auch schnippisches, krittelndes Wesen ꝛc.

§. 66. Nachdem wir die Mimik der einzelnen Gesichtstheile betrachtet, kommt es jetzt noch darauf an, den mimischen Gesichtsausdruck zusammenzufassen und dabei zu erkennen, welchen Zusammenhang das über das ganze Antlitz verbreitete Mienenspiel hat.

Sahen wir uns nun schon der bloßen Uebersicht wegen genöthigt, bestimmte Gesichtstheile als Grundpunkte anzunehmen, von welchen aus die mimischen Bewegungen des Gesichts in Betracht zu ziehen seien, so ist dies unbedingt gefordert zur rationellen Auffassung des Mienenspiels als eines Gesammtausdrucks. — Wir bezeichneten bereits die Augen und den Mund als solche Grund- oder Ausgangspunkte. Eine genauere Untersuchung ergiebt, daß, ganz abgesehen davon, daß beide Gesichtstheile die mannigfaltigsten Bewegungen aufweisen und deßwegen schon als die wichtigeren gelten können, vielmehr auch noch aus innern Gründen

diese Theile als die **Ausgangspunkte** angenommen werden müssen. Es zeigt nämlich zuvörderst schon die Anatomie der Gesichtstheile, daß in dem Mund und in den Augen eine **selbstständige** Beweglichkeit vorhanden ist, während eine solche für alle übrigen Gesichtstheile nicht vorhanden ist, indem die Bewegungen der Letzteren stets mit denen der Augen oder des Mundes in Verbindung stehen und durch sie meist geradezu bedingt sind. Hierzu kommt nun aber noch, daß wir sowohl in den Augen wie in dem Munde eine gewisse mimische Concentration anerkennen müssen: **in den Augen**, weil sich in ihnen die Seele ganz unmittelbar, rein dynamisch zu offenbaren vermag und nicht unbedingt des Mitausdrucks durch die anderen Gesichtstheile bedarf, — **in dem Munde**, sofern er das leibliche Organ der Wortsprache ist, durch welche sich unsere Seele, selbst als Geist, Anderen kundthut und dabei auch nicht des Mitausdrucks anderer Gesichtstheile bedarf. Man kann ebensowohl bei ruhigem, geschlossenem Munde und unbeweglicher Stirn, Wange ꝛc. doch in gewissen Gränzen lediglich durch die Mimik der Augen Inneres kundthun; wie auch bei ruhigen, geschlossenen Augen und übrigens ausdruckslosem Gesicht durch bloße Mundbewegungen (theils rein mimische, theils stumme Sprachbewegungen) bis zu einem gewissen Grade Anderen sich verständlich machen.

Indem wir also hiernach berechtigt sind, im Mund und Auge die Ausgangspunkte für die gesammte Gesichtsmimik anzunehmen, so bleibt doch, zur einheitlichen Zusammenfassung der Letzteren, noch zu entscheiden übrig, in welchem jener beiden Theile der eigentliche **Einheitspunkt** anzunehmen sei. Hierüber kann man verschiedener Meinung sein; wir unsererseits aber glauben in Uebereinstimmung mit **Ling** für die reine Mimik **das Auge** als diesen Einheitspunkt bezeichnen zu müssen, weil in der Mimik des Auges die Seele theils gar keiner, theils doch der wenigsten mechanischen Zwischenmittel bedarf, um sich offenbaren zu können, während ein solches Offenbaren durch die Mundmimik stets der Muskelmechanik und zwar meistens einer sehr complicirten bedarf, so daß hiernach also das Auge als der mimisch selbstständigere Gesichtstheil anerkannt werden muß. Sofern wir uns jedoch die Gesichtsmimik nur als die Begleiterin der tönenden Wortsprache

denken, folglich nicht als selbstständige und auch nicht als die hauptsächliche Offenbarungsweise der Seele, würden wir dagegen den Mund als den Einheitspunkt für die Gesichtsmimik gelten lassen können. — Für den gesammten mimischen Gesichtsausdruck, sofern derselbe ein ungezwungener und ungehemmter ist, erweist sich indeß die eben angeregte und für die reine Mimik zu Gunsten des Auges entschiedene Frage minder wichtig, weil nämlich unter jener Voraussetzung in dem vollständigen und einheitlichen Gesichtsausdruck die bestimmteste Concordanz zwischen Auge und Mund — und in Folge davon auch zwischen allen Gesichtstheilen — stattfindet, eine Concordanz, welche durch die anatomischen Verhältnisse (Muskulatur, Nervenverbreitung ꝛc.) vermittelt ist. Nur in zwei Fällen findet eine solche Concordanz in einem eben ausgeprägten Gesichtsausdruck nicht statt. Nämlich 1) wenn das Individuum absichtlich, wie etwa in der Verstellung, Heuchelei und Lüge, einen Gesichtsausdruck erkünstelt oder in absichtlicher Zurückhaltung sein Inneres nur zum Theil verrathen will. In diesem Falle wird nur die allerausgebildetste Verstellungskunst eine gewisse Uebereinstimmung in dem totalen Gesichtsausdruck zu Stande bringen, während für gewöhnlich der schärfere Beobachter in der erheuchelten oder erkünstelten Miene Widersprechendes finden wird. Hierbei nun erweist sich dann die Mimik des Auges und seiner Umgebung als der eigentliche und wahre Kern des Ausdrucks, weil eben der Wille nicht die Macht über alle diese Mimik bedingenden Momente hat, während die Mimik des Mundes und seiner Umgebung der Macht der Verstellungskunst, überhaupt der Willensintention, zugänglicher ist und durch besondere Uebung sich völlig unter die Herrschaft des Willens bringen läßt. — Es wird sich aber auch 2) ein Mangel an Concordanz in dem totalen Gesichtsausdruck dann zeigen, wenn der Inhalt, welcher sich mimisch zum Ausdruck bringt, in sich selbst einen Zwiespalt oder Widerspruch hat. In diesem Falle kann natürlich der Gesichtsausdruck in Beziehung auf die verschiedenen Gesichtstheile nicht ein einheitlicher sein. Besteht nun der innere Zwiespalt in einem widersprechenden Verhältniß zwischen dem Gefühl und dem bewußten Willen, wie z. B. in dem inneren Kampfe zwischen der Macht einer leidenschaftlichen

Erregung und der moralischen Kraft, dann wird sich das Gefühlsmoment des Inhalts mehr in der Mimik der Augen und ihrer Umgebung, das Willensmoment dagegen mehr in der des Mundes und seiner Umgebung mimisch manifestiren. Je entschiedener der innere Zwiespalt in den eben hervorgehobenen oder ähnlichen Fällen ist und sich für die Mimik geltend macht, um so mehr schwindet jene Concordanz in den mimischen Zügen der beiden Hauptgruppen des Gesichtsausdrucks.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß, sowie das rege Seelenleben in einem fortwährenden Wechselspiel der mannigfaltigsten einfachen und gemischten, mehr oder weniger auch in antagonistischem Verhältniß zueinander stehenden Erregungen besteht: auch die Gesichtsmimik dieses Wechselspiel äußerlich abspiegelt und so erst das entsteht, was wir im eigentlichen Sinne des Worts das Mienenspiel nennen. In demselben entstehen und vergehen, bald rascher, bald langsamer, je nach dem Fortgang der Erregungen, die verschiedensten Gesichtsausdrücke, und es hängt ganz von der Aufeinanderfolge, von der Art und dem Grade der Erregungen ab, in welcher Weise und mit welcher Energie sie sich mimisch in dem Antlitz kundgeben und ob durch all diesen Wechsel sich gleichwohl ein gewisser Grundausdruck oder wenigstens Grundzug hindurchzieht, oder ob nicht. Das Sichbehaupten eines solchen Grundausdrucks tritt insbesondere da ein, wo der Charakter oder ein bestimmtes Pathos herrscht oder, wie in der mimischen und dramatischen Kunst, dargestellt wird. Es ist dann eben die charaktermäßige Willensrichtung oder das bestimmte Pathos die fortdauernd vorhanden bleibende Dominante zu allen übrigen wechselnden, seelischen Erregungen, und sie bestimmt auch den durch das ganze Mienenspiel hindurchgehenden Grundausdruck. Man wird leicht verstehen, was hiermit gemeint ist, wenn man sich in den Charakter eines Romeo, Hamlet, Wallenstein, Tell oder anderer dramatischer Charaktere hineindenkt und deren künstlerische Darstellung vom ersten bis zum letzten Auftritte sich lebhaft vorstellt.

Was jedoch einen bestimmten und in sich abgeschlossenen mimischen Gesichtsausdruck anbetrifft, so ist, um denselben seiner Totalität nach aufzufassen, noch Zweierlei zu bemerken. — Zu-

nächst nämlich dies, daß außer den im vorigen Paragraphen angeführten Gesichtsbewegungen, welche alle durch die Muskelmechanik vermittelt werden, nun auch noch diejenigen Veränderungen und Erscheinungen mit in Betracht kommen, welche theils ganz unabhängig von dieser Mechanik eintreten oder doch nur indirekt von ihr abhängen. Es gehört hierher hauptsächlich: das Erröthen (bei Scham, Zorn 2c.) und das Erbleichen (bei Schreck, Entsetzen 2c.), das Anschwellen und Strotzen gewisser Adern (bei Wuth, heftigem Zorn 2c.), das Erglänzen und Strahlen der Augen (bei Freude, Entzücken 2c.), das Trübwerden und das bis zum Weinen sich steigernde Feuchtwerden der Augen (bei Traurigkeit, heftigem Seelenschmerz 2c., das Feuchtwerden und Weinen aber auch noch bei starken freudigen Rührungen 2c.) und vor Allem noch das, was man im engsten und striktesten Sinne des Worts den „Blick" nennt, d. h. jenes unerklärbare immediate Herausschauen der Seele aus dem Auge, welches nicht anders als ein magischer Rapport zwischen dem Ausschauenden und dem Anschauenden bezeichnet werden kann. — Es ist demnächst ferner zu bemerken, daß es zur richtigen Würdigung des gesammten mimischen Gesichtsausdrucks unerläßlich ist, die habituelle Physiognomie des Individuums[1]) zu beachten, sowie überhaupt sich des Verhältnisses der Mimik zur Physiognomik bewußt zu sein. Es ist klar, daß in charakteristisch verschiedenen Physiognomien der mimische Gesichtsausdruck ein mehr oder weniger eigenthümliches Gepräge erhalten muß, sei es in den Formen und Lineamenten der Mienen und Züge, sei es im Tempo oder

---

[1]) Wir sagen ausdrücklich: die habituelle Physiognomie, weil die natürliche, angeborne Physiognomie eigentlich nur noch in dem ersten Kindheitsalter des Individuums rein und unverändert vorhanden ist. Aus dieser angebornen Physiognomie bildet sich die habituelle durch die Einwirkungen der Erziehung und Gewöhnung, wie überhaupt nach dem psychischen, moralischen und intellektuellen Bildungsgange des Individuums heraus. Insbesondere ist es auch die Gewohnheitsmimik, d. h. die sich oft und in gleicher Weise wiederholenden mimischen Aeußerungen, wodurch gewisse Gesichtszüge habituell werden und so gleichsam plastisch fixirt sind. Auch rein physische Einwirkungen, namentlich Krankheiten, können die angeborne Physiognomie verändern.

in der Energie derselben. Man denke sich nur einmal das Gesicht eines leichtfertigen Bonvivants und daneben das eines ernsten philosophischen Denkers von einer und derselben seelischen Erregung in mimische Bewegung versetzt, und man wird sogleich einsehen, daß die durch Letztere entstehende „Miene" in beiden Gesichtern sich auffallend anders gestalten muß. Wird hierdurch einerseits das Verständniß des mimischen Gesichtsausdrucks erschwert, insofern die allgemeine Deutung bestimmter Mienen vielfache Modifikationen erleidet, so wird dagegen andrerseits jenes Verständniß durch die Physiognomie wieder sehr erleichtert, insofern nämlich die physiognomischen Formen und Züge des Gesichts in jedem concreten Falle bereits einen gewissen Anhalt für den mimischen Ausdruck aller solcher inneren Erregungen, Stimmungen 2c. geben können, welche in dem Individuum die vorherrschenden und gewöhnlichen sind, während zugleich die dem Individuum ungewöhnlichen Erregungen 2c., wenn sie zum mimischen Ausdruck gelangen, in diesem Ausdruck gewissermaßen durch den Contrast mit der habituellen Physiognomie sehr oft wenigstens um so leichter zu erkennen sind.

§. 67. Die Bewegungen des Kopfs als eines Ganzen werden durch seine bewegliche Verbindung mit der Wirbelsäule und deren eigene Beweglichkeit ermöglicht und durch die Hals- und Nackenmuskeln bewirkt, so daß also die Kopfbewegungen stets mit den Halsbewegungen zusammenhängen. — Die Grundbewegungen des Kopfes sind: die Vorwärtsbeugung, Rückwärtsbeugung, Rechts- und Linksbeugung, die Rechts- und Linksdrehung, sowie die respektiven Streckungen, durch welche der Kopf aus irgend einer der Beugestellungen in seine natürlich aufrechte Stellung zurückgeführt wird [1]). Außerdem ist noch eine besondere Bewegung, nämlich die des Vorwärtsschiebens, zu erwähnen, welche durch eine Vorneigung der Halswirbelsäule bewirkt wird, wobei sich aber der Kopf selbst auf dem obersten Wirbel in aufrechter

---

[1]) Vergl. Hg. Rothstein, Die gymnastischen Freiübungen. Berlin. Erste Auflage (1853), §. 17 u. §. 87. — Zweite Auflage (1855), §. 19 u. §. 91.

Haltung erhält. — Diese an sich wenigen Bewegungen unterliegen nun aber gar mancherlei Variationen, theils durch das räumliche Maß der Bewegung, theils durch Combination der Beugung u. Drehung oder der Streckung u. Drehung, theils durch den Grad der Energie und das Tempo der Bewegung.

Die Thatsache, daß eine jede Gliederbewegung auf einen bestimmten Innervationsimpuls erfolgt, führt insbesondere bei den Bewegungen des Kopfs, der in sich das Centralorgan aller Innervation enthält, zu der Frage, in welcher Beziehung jene Bewegungen zu diesem Organ und seiner psychischen Erregung stehen. Diejenigen Phrenologen, welche nach Gall für jede besondere seelische Qualität und Capacität als eigenes Organ für selbige eine besondere, örtlich abgegränzte und am Schädel sich markirende Gehirnpartie annehmen, erklären daher auch die verschiedenen, aus innerer psychischer Erregung hervorgehenden mimischen Kopfbewegungen als aus einer bestimmten jener örtlich abgegränzten Gehirnpartien innervirt, ja sogar determinirt. So wird z. B. gesagt:

„Der Thatsachensinn, der gerade in der Mitte der Stirn liegt, wird umgeben von den Organen des Vergleichungs- und Schlußvermögens, dem Zeitsinn, dem Ortssinn und dem Gegenstandssinn. Seine Thätigkeit äußert sich durch ein leises Senken des Kopfs gerade nach vorn, indem der Zeigefinger der rechten oder linken Hand das Organ berührt und bei angestrengter Thätigkeit reibt. — Ebenso, nur etwas mehr nach vorn, äußert sich der Kunstsinn (Bautalent), der an dem hinteren seitlichen Theile der oberen Augenhöhlenplatte liegt, seine Thätigkeit. Er ist umgeben von den Organen des Nahrungstriebs, des Erwerbstriebs, des Ton- u. Schönheitssinns. Bei der wechselseitigen Wirkung der zwei gleichartigen (rechtseitigen und linkseitigen) Organe des Kunstsinns werden der Kopf und der Körper bald auf die eine, bald auf die andere Seite geneigt und machen eine ähnliche Bewegung wie ein Vogel, der eine Sache betrachtet, bald mit dem einen, bald mit dem andern Auge, oder wie ein Hund, der lauscht und bald mit dem linken, bald mit dem rechten Ohre horcht. Man betrachte eine Modearbeiterin, welche einen Hut macht; nie wird sie, um zu beurtheilen, ob er gut gelingt, ihn gerade vor sich hinstellen, sondern stets schief, und ihren Kopf schief nach vorn neigen; sie betrachtet ihn bald von der einen, bald von der andern Seite,

sie nähert ihn bald dem rechten, bald dem linken Organ. Wenn ein Bildhauer sein Werk aufmerksam betrachtet, steht er etwas schief; mit der linken Hand unterstützt er den Ellenbogen des rechten Arms, und mit dem Ausdrucke des Nachdenkens setzt er zwei Finger der Hand gerade auf das Organ des Kunstsinns. Sein Kopf ist schief auf die Seite geneigt. Ermüdet er in dieser Stellung, so nimmt er dieselbe von der andern Seite an. — Der Bekämpfungstrieb, der im hinteren Winkel der Seitenwandbeine liegt, gränzt nach unten an die Kinderliebe, nach oben an Vorsicht und Anhänglichkeit, nach vorn an den Zerstörungs- und Verheimlichungstrieb. Ist nun der Bekämpfungstrieb thätig (d. h. eine seelische Erregung zum Bekämpfen vorhanden), so zieht sich der Kopf nach hinten und unten, die Augen sprühen Feuer, der Mund ist fest und geschlossen, das Kinn nach oben und vorn geschoben, die Hände sind krampfhaft geballt, alle Muskeln in Bewegung; der Nacken wird steif. Sobald nur das eine von den Zwillingsorganen angeregt ist, muß der Kopf von der Seite, nach hinten und zwischen die Schultern zur Seite des eben thätigen Organs, gezogen werden — kurz, es zeigt sich überall als waltendes Grundgesetz, daß die Bewegungen des Kopfs immer in der Richtung der betreffenden phrenologischen Organe geschehen."

Die rationelle Erklärung der mimischen Kopfbewegungen würde allerdings dem physiologisch begründeten Satze zu folgen haben, daß jede bestimmte Bewegung dieses Körpergliedes, weil sie durch die Muskelmechanik vermittelt wird, von irgend einem bestimmten Centralpunkt aus innervirt und, wenigstens bei allen nicht unwillkürlichen Kopfbewegungen, dieser Centralpunkt im Gehirn, d. h. noch innerhalb der Schädelhöhle, zu suchen ist. Daß aber dieser Punkt gerade an der von Gall und seinen Jüngern bezeichneten Stelle der Schädelhöhlung oder des Gehirns liege, müssen wir so lange dahingestellt bleiben lassen, bis uns diese Phrenologen die Beweisführung auf einem rationelleren, als dem bisher von ihnen befolgten Wege geliefert haben. Auch das von ihnen aufgestellte Grundgesetz: „daß die Bewegungen des Kopfs immer in der Richtung der betreffenden phrenologischen Organe geschehen" — können wir nur als eine sehr vage Behauptung bezeichnen. Denn wollen wir wirklich in Uebereinstimmung mit jenen Phrenologen eine bestimmte, örtlich begränzte

und einer bestimmten psychischen Erregung entsprechende Gehirnpartie als den Centralpunkt der von ihr innervirten Kopfbewegung auch annehmen, so hat doch diese, wenn auch noch so kleine, Gehirnmasse eine gewisse Räumlichkeit und somit eine Ausdehnung nach allen unendlich verschiedenen Richtungen hin. Welche dieser Richtungen ist nun gemeint in jenem Grundgesetz? die nach rechts, nach links, nach oben, unten, vorn, hinten, oder welche andere von allen noch übrigen Zwischenrichtungen? Faktisch findet die Bewegung in der Ebene der respektiven Muskelcontraction statt, und zwar in der Richtung des beweglichen Ansatzpunktes nach dem fixirten Punkte des wirkenden Muskels. Es ließe sich daher wohl sagen, die Bewegung erfolge von dem Centralpunkt aus in der Richtung der Innervationsströmung und somit in der Richtung der dieselbe leitenden Nervenfäden und der von ihnen durchzogenen Muskelfasern.

In eine weitere Erörterung der oben angeregten Frage und der Anwendung der Phrenologie zur Erklärung der mimischen Kopfbewegungen können wir uns hier nicht einlassen[1]). Wir begnügen uns mit der mehr allgemein gefaßten und auch von rationellen Physiologen anerkannten phrenologischen Dreigliederung, nach welcher das Vorderhaupt die Organe der intelligibeln und apperceptiven Seelenthätigkeiten und Kräfte, das Hinterhaupt die Organe des Willens und der sinnlichen Triebe umfassen, und das Mittelhaupt oder die Scheitelregion des Hirns für den Sitz des vergeistigten Gemüthslebens und des Selbstbewußtseins gilt. Hiernach hat u. A. auch Carus in seiner Schrift „Symbolik der menschlichen Gestalt", in welcher er beiläufig auch einige Winke über die Bedeutung der Bewegung der Körperglieder giebt, Folgendes über die Kopfbewegungen angeführt:

„Bei dem Vorwärtsneigen des Kopfs ist es das Vorderhaupt — das Symbol der Intelligenz —, welches sich senkt oder herabläßt, und nothwendig wird dadurch Anerkennung einer von außen entgegengebrachten Wahrheit, Bejahung, ferner Unter-

---

[1]) Wir gedenken dieses Thema gelegentlich in dem von uns gegründeten „Athenäum für rationelle Gymnastik" wieder aufzunehmen und weiter durchzuführen.

werfung unter fremde Einsicht, auch Herablassung zu fremder Fassungskraft oder Erkenntniß, endlich aber auch Abspannung, Aufgeben der bewußten Geistesregung und Uebergang zum Schlaf entschieden ausgesprochen. Zugleich liegt darin, daß hierbei die Gemüthsregion, d. h. die Scheitelgegend, sich vorneigt, ein entschiedenes Symbol inniger Theilnahme u. der Zuneigung. — Gerade das Entgegengesetzte muß demnach die entgegenstehende Bewegung, nämlich das Erheben des Vorderhaupts, bezeichnen. Jede solche Aufrichtung erhöht insbesondere die Region der Intelligenz allem Aeußeren gegenüber, und es wird dadurch ausgedrückt, jetzt halte sich unsere Intelligenz erhaben über alles ihr Entgegentretende, sie halte es unter sich und entziehe ihm zugleich durch Ab- und Rückwärtsneigen der Gemüthsregion (des Scheitels) jede Theilnahme des Gefühls. — Daraus ergiebt sich weiter, daß eine mittlere Stimmung der Seele, gleich entfernt von Zuneigung und Abneigung, von Herablassuug und Verachtung, wesentlich nur durch die ruhige aufrechte Haltung des Kopfs äußerlich sich abbilden könne, und es erklärt sich hieraus, daß diejenige von den drei Seelenstimmungen und Geistesrichtungen im Leben eines Menschen, welche die vorherrschende ist, nie verfehlen werde, einen solchen besonderen Charakterzug auch durch die eine oder die andere Haltung des Hauptes mit Bestimmtheit auszusprechen; daß z. B. der Stolze und der Eitle am rückwärts aufgeworfenen Haupte, der Milde, der Nachgebende, der Herablassende und der Unterwürfige an dem stark vorgeneigten, der Ruhige, still in sich Beharrende an der einfachen, aber festen u. geraden Haltung des Kopfs erkannt werde. — Den erwähnten drei Bewegungen ist noch das starke Rückwärtsüberwerfen des Kopfs hinzuzufügen, welches allemal auf das Vorherrschen der durch die Region des Hinterhaupts symbolisch bezeichneten wollenden und begehrenden Richtung der Seele hinweist. Jede übermäßig heftige Aufregung der Thatkraft und des Willens, jedes heftige Begehren und Sehnen und insbesondere jedes höchste Gefühl geschlechtlicher Erregung und geschlechtlichen Sehnens macht das Hinterhaupt zum vorherrschenden Pol der Kopfbewegung und zieht es nach hinten herab."

Fassen wir das hier von Carus Angeführte zusammen und ergänzen es noch durch einige Andeutungen, so ergiebt sich in Betreff der Kopf-Bewegungen und Haltungen, welche in der Richtung von vorn nach hinten oder umgekehrt eintreten, daß die Vorwärtsbeugung und resp. Haltung ausdrückt:

Bejahung[1]), Zustimmung, Nachgiebigkeit, Zuneigung, Theilnahme, Wohlwollen, Milde, Herablassung, Unterwerfung, Ehrerbietigkeit, Demuth, Scham, Verlegenheit, Reue, Schwermuth, Trauer, Abgespanntheit, Schläfrigkeit u. s. w. — Die Erhebung und resp. Rückwärtsbeugung des Kopfs bezeichnet: Stolz, Hochmuth, hohe Verachtung, Herrschsucht, Trotz, Ekstase ꝛc. und tritt auch ein bei ausgelassener Freude, bei Fröhlichkeit und unter Umständen bei starker Verwunderung; bei heftigem Zurückbeugen: heftige Aufregung der Thatkraft und des Willens, heftiges Begehren und Sehnen u. s. w. Als eine besondere Kopfbewegung nach hinten ist noch das kurze rasche Zurückschnicken zu erwähnen, welches als Zeichen des Heranwinkens gilt. — Die ruhige aufrechte Haltung des Kopfs deutet auf Gemüthsruhe, Gleichmuth, Beharrlichkeit, Festigkeit, Aufrichtigkeit, Geradheit, Ernsthaftigkeit, Würde, Gemessenheit, Pedanterie u. s. w.

Was die Seitenbewegungen des Kopfs betrifft, so ist das Seitwärtsbeugen nach einer Seite hin, wenn es in

---

[1]) Beiläufig mag hier der sonderbaren Kopfgebärde der Bejahung bei den Italienern, namentlich bei den Neapolitanern, Erwähnung geschehen. Diese Gebärde besteht in einer völlig entgegengesetzten Kopfbewegung, indem die Italiener, statt mit dem Kopfe vorzunicken, denselben zur Bejahung zurückschnicken. Jedenfalls aber ist die erstere, bei uns und anderen Nationen übliche Bejahungsgebärde die natur- und sinngemäße, dagegen die der Italiener wohl nur als eine conventionelle zu betrachten, wie denn überhaupt dieses von Natur so redselige, durch seine politischen Zustände aber in der freien Wortsprache so sehr gehemmte Volk vielfach zu einer conventionell-mimischen Mittheilungsweise seine Zuflucht zu nehmen gezwungen worden sein mag. In Betreff der Sicilianer, welche die lebhafteste und Fremden nicht verständliche Gebärdensprache haben, wird erzählt, daß sich dieselbe aus der Zeit des älteren Dionysius des Tyrannen herschreibe, welcher das laute Reden verbot, und Gelo und Hiero sollen so weit gegangen sein, daß sie das Reden überhaupt verboten und nur erlaubten, mit Hand, Fuß und Auge das Nothwendige auszudrücken. Wir lassen die Wahrheit dieser Erzählung dahingestellt; das Wahre aber spricht sie aus, daß da, wo Menschen sprachlich nicht frei miteinander verkehren können (wie z. B. auch die in einem Gefängniß fortwährend beobachteten Diebe oder Verbrecher überhaupt), sich bald durch theils direktes, theils mehr indirektes Uebereinkommen eine conventionelle Gebärdensprache ausbildet.

einem kraftlos eintretenden seitlichen Sinkenlassen des Kopfs besteht, ein sehr bestimmter Ausdruck der Erschöpfung und geistigen Abgespanntheit und zeigt als „Kopfhängen", welches mehr oder weniger mit einer Vorwärtsneigung verbunden ist, Traurigkeit, Niedergeschlagenheit und Muthlosigkeit an. Ist die Seitwärtsbeugung eine mehr aktive und kurze, so drückt sie einen Zweifel aus, wobei der Kopf auch wohl in der so erlangten Beugestellung einige Zeit verharrt; erfolgt sie in einigen Wiederholungen nach rechts und nach links, so daß sie als eine Art wiegender Bewegung erscheint, so drückt sie einen Zweifel, gemischt mit Verwunderung, oder auch Letztere allein aus. — Die Seitwärtsdrehung, wenn in einem einfachen Rechts- oder Linkswenden bestehend, drückt Entsagung aus, sowie Mißfallen, Widerwillen, Abscheu vor etwas, das sich vor uns befindet; mit einer gleichzeitigen Rückwärtsbeugung oder Hochhebung des Kopfs liefert dessen Seitwärtsdrehen das „über die Achsel ansehen" als Gebärde der Verachtung oder auch wohl einer kecken Herausforderung. Erfolgt die Seitwärtsdrehung einfach hin und zurück, so spricht sie eine simple Verneinung oder eine leichte Mißbilligung aus, und erfolgt sie kurz und rasch einige Male hintereinander nach rechts und links, so daß das „Kopfschütteln" entsteht, so wird dadurch entweder die Verneinung und Mißbilligung verschärft, oder es drückt sich dadurch Ungeduld, Unmuth, Mißfallen aus. Ein ruhigeres Kopfschütteln dagegen ist das Zeichen der Bedenklichkeit über etwas oder einer gewissen Weise der Verwunderung. Ein Rechts- und Linkswenden des Kopfs kann auch unter Umständen eine fragende Gebärde sein, z. B. des Redners, wenn er sich in der Versammlung seiner Zuhörer umblickt und durch das Hinwenden des Gesichts nach allen Seiten gleichsam einen Jeden fragend anblickt. — Das neben den gewöhnlicheren Kopfbewegungen Eingangs dieses Paragraphen noch erwähnte Kopfvorschieben, wobei namentlich das Kinn hervorragt, ist eine mit der Neugierde gewöhnlich verbundene Gebärde und deutet auch auf's Horchen und Lauschen, auch wohl auf gespannte Aufmerksamkeit. Die durch das Kopfvorschieben bewirkte Kopfhaltung finden wir daher auch als habituell oder typisch bei Neugierigen und Horchern, wie überhaupt bei solchen Individuen,

welche in einem fortwährenden Lauschen und Lauern und Achten auf Einzelnes begriffen sind.

Daß die mannigfachen Nüancirungen alles dessen, was durch die Kopfbewegungen zum Ausdruck gelangt, durch das räumliche und zeitliche Maß dieser Bewegungen, sowie durch den Grad ihrer Energie noch näher charakterisirt werden, ist bereits erwähnt. Wir haben hierzu aber noch im Allgemeinen zu bemerken, daß die Bewegungen des Kopfs im Ganzen genommen und im Vergleich zu denen der Extremitäten am allerwenigsten das Gepräge des Gewaltsamen und Heftigen tragen dürfen, vielmehr in jeder der vorhin erwähnten drei Beziehungen sich in wohlangemessenen und vergleichsweis engen Gränzen vollziehen müssen. Es wird dies ebensowohl gefordert durch die organische Einrichtung und Bestimmung des Kopfs als des Gefäßes des höchsten und subtilsten Organs, als auch durch die ideelle Bedeutung des Hauptes, als des Repräsentanten der Intelligenz und des die Leidenschaft beherrschenden Willens. Nur eben wo der Letztere dem Sturme der Leidenschaft unterliegt oder ein solches Unterliegen mimisch ausgedrückt werden soll, ist natürlich auch ein Ueberschreiten jener Gränzen für die Kopfbewegungen in mimischer Hinsicht ganz entsprechend, obschon es selbst in diesem Falle, wenigstens in der Ausübung der mimischen Kunst, nicht ein gänzliches Beherrschtwerden des bewußten Willens zeigen darf.

Daß die Bedeutung einer mimischen Kopfbewegung wesentlich mit bedingt ist und die Deutung derselben ihre volle Entschiedenheit erst erlangt zunächst noch durch den Blick und die Mienen und demnächst durch die Stellung, Haltung und Gebärdung des Körpers überhaupt, versteht sich von selbst.

2. Die Arme und Hände.

§. 68. Während der Kopf nur einige wenige Grundbewegungen und auch diese wenigen vergleichsweis nur in mäßiger Ausdehnung zuläßt, zeigen die Arme eine überaus große Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in ihren Bewegungen. Zunächst liegt dies in der mehrfachen Gliederung der oberen Extremität, welche drei Hauptartikulationen (Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenk) und somit auch drei entsprechende und für sich

bewegliche Glieder (Oberarm, Unterarm, Hand) aufzeigt, und folglich schon darum die etwa dreimal größere Anzahl von Grundbewegungen zuläßt. Bedenkt man aber nun noch, daß jene dreifache Gliederung der oberen Extremität überdies noch eine Menge von Combinationen dadurch herbeiführt, daß entweder nur eines ihrer Glieder, oder je zwei derselben, oder alle drei sich bewegen; bedenkt man, daß wenigstens das eine dieser Glieder, nämlich der Oberarm, in seinem Schultergelenk eine sehr große Ausdehnung der Bewegungen zuläßt; daß ferner das doppelte Vorhandensein dieses ganzen Körpergliedes (als rechter und linker Arm) noch eine fast unaufzählbare Menge verschiedener Constellationen und zueinander in Beziehung tretender beidseitiger Bewegungen zuläßt; und bedenkt man endlich noch, daß das eine Hauptglied der oberen Extremität, nämlich die Hand, in sich wieder eine vielfache Gliederung, und jeder Finger seine besondere Bewegung hat: so muß schon diese ganz nüchterne Betrachtung darthun, daß die obere Extremität zu unabsehbar vielen Bewegungen befähigt und dadurch auch ein für die Gebärdung und Gebärdensprache vorzugsweis geeignetes Körperglied ist.

Es hält schon schwer, auch nur die allgemeineren Formen der verschiedenartigen Armbewegungen vollständig namhaft zu machen; wir wollen hier nur anführen: das Beugen und Strecken, das Drehen, Kreisen und Rollen, das Stoßen, Stemmen, Ziehen, Rucken, Zucken, Schieben, Schwingen, Schwenken, das Schweben, Heben, Werfen, Schlagen, Greifen, das Recken, Reichen, Baumeln, Schlottern, Schütteln, Drücken u. s. w. Um sich eine Vorstellung zu machen von der außerordentlichen Bewegbarkeit und Beweglichkeit der Arme und Hände, braucht man übrigens nur an die vieltausendfältigen Verrichtungen zu denken, welche von diesen Gliedern in der Praxis der verschiedenen Künste und Gewerke ausgeführt werden, wobei sich nicht nur in Beziehung auf die räumlichen Formen, sondern auch in Beziehung auf die Dynamik und den Rhythmus der Bewegungen jene unabsehbare Vielfältigkeit ergiebt.

Zum Unterschied von den eben erwähnten Verrichtungen, welche nicht eigentlich oder doch nicht unmittelbar mimische Bewegungen sind und *Manipulationen* genannt werden, nennen

wir die eigentlich mimischen Bewegungen der Arme und Hände: Gestikulationen oder auch Gesten. Rücksichtlich dieser beiden Ausdrücke ist noch zu bemerken, daß „Gestikulation" auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch nur für die mimischen Bewegungen der oberen Extremität angewendet wird; daß man dagegen den Ausdruck „Geste" sehr oft auch ganz gleichbedeutend mit „Gebärde" zu nehmen pflegt. Wir schließen uns hier diesem letzteren Gebrauche nur insoweit an, als eine bestimmte Gestikulation (Geste) mehr oder weniger merkbar zugleich mit einem bestimmten mimischen Verhalten des Körpers überhaupt oder gewisser anderer Glieder desselben innig verbunden ist, der Hauptaccent des Ausdrucks hierbei aber doch in der Arm- und Handbewegung liegt oder gesucht wird.

Daß im Vergleich der drei unterschiedenen Glieder der oberen Extremität die Hand als das eigentliche Hauptglied und der Ober- und Unterarm als Hülfsglieder der Hand zu betrachten sind, haben wir schon früher (§. 23. S. 85) bemerkt. Es ist aber nöthig, hier daran zu erinnern, weil die Hand auch in Beziehung auf die mimische Bedeutung den Vorrang hat. Sie steht zu den anderen beiden Extremitätsgliedern in einem ähnlichen dominirenden Verhältniß, wie Auge oder Mund zu den übrigen Gesichtstheilen, d. h. es liegt, wie im Auge (resp. Mund) für das Mienenspiel, so in der Hand für die Gestikulation der Einheitspunkt.

In ebendemselben Paragraphen wurde ferner schon von der Symbolik der Hand gesprochen, und sehr wichtig ist es, hier insbesondere dasjenige wieder in Erinnerung zu bringen, was (S. 84) über die doppelte Bestimmung der Hand, als eines Organs der menschlichen Seele, gesagt wurde, nämlich, daß die Hand sei sowohl Sinnesorgan (feinstes Organ des Fühlsinns), als auch zugleich Bewegungsorgan. Diese ihre doppelte Bestimmung macht sich in mimischer Beziehung sehr entschieden geltend, wie wir weiter unten noch sehen werden.

Es muß hier ferner noch auf das zurückverwiesen werden, was wir im §. 34. S. 117 ꝛc. über das eigenthümliche Verhältniß der rechten Hand zur linken sagten, indem wir dort

schon darauf aufmerksam machten, daß aus diesem Verhältniß besondere mimische Verhaltungsweisen entspringen.

Außerdem ist noch im Allgemeinen zu bemerken, daß, abgesehen von der mimischen Mitthätigkeit der Arme und Hände bei den verschiedenartigen Gebärden (§. 61), diese Glieder die dominirenden sind in den meisten und wichtigsten von denjenigen Bewegungen, welche wir (§. 62) als mimische Aktionen bezeichneten. Wie der Mund zum Sprechen, so ist vorzugsweis die Hand zum Handeln bestimmt und organisirt. Die Hand mit ihren Hülfsgliedern (dem Ober- und Unterarm) ist daher das dominirende Leibesglied in fast allen wirklich zu vollziehenden oder mimisch darzustellenden Handlungen (Aktionen). Zwar sind zu vielen Aktionen nothwendig auch andere Leibesglieder, namentlich die Füße, in Thätigkeit oder Bewegung zu setzen, es kann z. B. die Aktion eines Fechterausfalls nicht ausgeführt oder mimisch dargestellt werden, ohne daß der eine Fuß vorgesetzt und der Oberkörper vorgeneigt wird; aber die Spitze, der eigentliche Kern der Handlung liegt doch hier, wie in fast allen anderen Fällen, in der Hand.

§. 69. Die Arm-Bewegungen und Haltungen.

Obwohl wir über die mimischen Bewegungen der Hand und ihrer Theile in einem folgenden Paragraphen zu sprechen gedenken, so geht es doch nicht füglich an, die Hand bei der gegenwärtigen Betrachtung der Armbewegungen ganz außer Acht zu lassen. Es ist dies unmöglich, theils weil sich die Hand doch stets mit dem Arme mit fortbewegt, wenn auch nur gleichsam passiv, theils weil das mimische Verhalten der Hand jeder mimischen Bewegung des Arms erst die eigentliche Bedeutung giebt, selbst dann, wenn der mimische Ausdruck durch die Armbewegung gegeben zu sein scheint. Die Hand ist in Beziehung auf den Arm bei solchen Bewegungen wenigstens der Punkt auf dem i, der eben erst den Grundstrich zum i macht.

Um nun über die unendliche Reihe mimischer Armbewegungen eine Uebersicht zu gewinnen, gehen wir rationeller Weise von dem inneren Impuls aus, und zwar inwiefern erstens die Raumformen oder das Räumliche und inwiefern zweitens die

dynamischen und rhythmischen Verhältnisse der Gesten dadurch bestimmt sind; dabei wollen wir die ausdrückenden Gebärden voranstellen und ihnen die übrigen Gebärden, sowie die mimischen Aktionen folgen lassen.

Erstens: Die Gesten in räumlicher Hinsicht.

Wie wir bereits (in §. 54) zeigten, macht sich die innere Erregung des Gemüths, als einfache, in vier verschiedenen Grundrichtungen, wovon je zwei im Gegensatz zueinander stehen, geltend; nämlich sie sind entweder sympathische (anziehende) oder antipathische (abstoßende), exaltative (erhebende) oder deprimative (erniedrigende, niederdrückende). Diesen vier Grundrichtungen entsprechen nun auch die vier Grundrichtungen in den mimischen Bewegungen und Haltungen der Arme bei den ausdrückenden Gebärden.

Sympathie, Anziehung. — Das sympathisch erregte Subjekt sucht sich in Verbindung zu setzen mit dem Objekt der Sympathie, es an sich heranzuziehen, es zu besitzen und festzuhalten. Das Subjekt wendet sich also jenem Objekt zu und, sofern es seine Stelle nicht verläßt, drückt es seine Sympathie aus durch eine anziehende Bewegung der Arme, was im Wesentlichen durch Beugethätigkeit dieser Glieder geschieht, durch eine Anwärtsbewegung der Arme, durch eine concentrische Bewegung. In der Geste des freudigen Umfangens und Umschließens, des begierigen Ergreifens, des freundlichen Heranwinkens u. s. w. stellen sich uns Beispiele dieser Arm-Mimik dar. — Daß bei diesen und anderen sympathischen Gesten die Arme auch vorgestreckt werden, darf nicht als ein Widerspruch des Ebengesagten angesehen werden. Ein solches Vorstrecken in dergleichen Gesten ist immer nur ein blos vorbereitendes erstes und nur durch die Mechanik der Armbewegungen bedingtes Tempo der ganzen Bewegung, welches länger oder kürzer andauern kann, immer aber in eine Beuge- oder Anwärtsbewegung wirklich übergehen oder wenigstens als in sie übergehend gedacht werden muß, wenn die Geste wirklich vollendet sein oder als vollendet gedacht werden soll. Man öffnet und breitet die gestreckten Arme aus zum Umfangen eines geliebten Freundes, das Umarmen selbst aber oder die vollständige Geste desselben vollzieht sich durch das

Anziehen und Beugen der Arme. Eine sympathische Geste, welche im ersten Tempo (im Strecken der Arme) so zu sagen stecken bleibt, ist etwa eben das, was in der Wortsprache ein mit dem Verbum abzuschließender Satz ist, dem das Verbum (Zeit- oder Handelwort) nicht wirklich beigefügt, sondern nur als selbstverständlich hinzugedacht wird. Das Zweifelhafte, was bei einer solchen nur halbvollendeten, noch zu supplirenden Armbewegung etwa vorhanden sein möchte, wird übrigens durch das Verhalten der Hand beseitigt, ja zum Theil auch durch die unterschiedene Art und Weise, wie sich der Arm zum vorbereitenden Tempo der sympathischen Geste streckt und wie er sich dagegen streckt zur antipathischen.

Antipathie, Abstoßung. — Das antipathisch erregte Subjekt sucht das Objekt seiner Antipathie von sich abzustoßen, fern zu halten, abzuwehren, respektive sich ihm zu entziehen, ihm zu entfliehen. Das Subjekt wendet sich also ab und, sofern es seine Stelle nicht verlassen kann oder will, drückt es seine Antipathie durch eine abstoßende oder abwehrende Bewegung der Arme aus, was im Wesentlichen durch Streckthätigkeit derselben geschieht, durch Vonwärtsbewegung der Arme, durch excentrische Bewegung derselben. — Es wird dem Fortstrecken der Arme zur Abstoßung, Fortstoßung, Abwehr ꝛc. in vielen Fällen zwar als erstes Tempo eine Beugung der Arme vorangehen, aber eben nur als ein vorbereitendes erstes Tempo, dem dann als zweites, die Geste vollendendes und entscheidendes, das Strecken folgt oder als folgend zu suppliren ist. Die Hand giebt ebenfalls hier wieder in allen zweifelhaften Fällen die eigentliche Entscheidung; sie ist in der antipathischen Geste mehr gestreckt, ja oft so stark, daß sie mit ihrer Dorsalfläche sichtlich im Handgelenk gegen den Unterarm zurückgewinkelt ist; auch ist sie mit ihrer Innenfläche straff gegen das Objekt oder vonwärts vom Subjekt gerichtet. Mit großer Heftigkeit ausgeführt, wird die antipathische Armstreckung zu einem Schlag, Abschlag, Fortschlag oder Fortstoß, in welchem Falle sich dann die Hand oft zur Faust ballt. Das Charakteristische der antipathischen Armbewegungen liegt immer mit darin, daß die Innenfläche der Hand vonwärts gerichtet und somit die Armglieder demgemäß gedreht sind. — Ganz eigens

erwähnen wir hier noch einer besonderen Geste, nämlich der „des verächtlichen Fortstoßens oder des brutalen Sichplatzmachens mit den Ellenbogen", und zwar deswegen, weil sie vielleicht die einzige Geste der Arme ist, bei welcher die Hand ganz bedeutungslos bleibt und die Spitze der Geste in der Ellenbogenecke liegt; man will hiermit wohl eben ausdrücken, daß man es unter seiner Würde halte, das edlere Glied, die Hand, in Gebrauch zu setzen oder mit dem verachteten Objekt in Berührung kommen zu lassen [1]).

Deprimation, Niedergedrücktheit, Erniedrigung. — Das deprimirte Subjekt befindet sich in einem Zustande, in welchem es auf längere oder kürzere Zeit sich inaktiv verhält; es ist zum Handeln mehr oder weniger unfähig. Ist diese Unfähigkeit zum Handeln in Folge eigener Schwäche oder Unmacht vorhanden, indem die Deprimation die Kraft gelähmt hat, so folgt, daß, abgesehen von dem mimischen Verhalten der übrigen Leibesglieder, insbesondere die unmittelbar zum Handeln bestimmten Glieder, die Arme mit den Händen, erschlafft abwärts hängen oder, wenn sie erhoben waren, matt herabsinken, und überdies die Hände auch noch in sich schlaff erscheinen. Oefters verbinden sich Letztere, sei es vor oder hinter dem Leibe, aber ohne festen Griff, vielmehr nur lose sich ineinanderlegend. Wie der gesammten Muskulatur, so fehlt auch hauptsächlich der der Arme und Hände der straffe Tonus. — Anders indessen ist das mimische Verhalten, wenn das deprimirte Subjekt in sich selbst noch Kraft u. Widerstandsfähigkeit hat und fühlt und nur durch den Zwang der Situation oder überhaupt durch eine ihm fremde Gewalt niedergedrückt und niedergehalten wird. In solchem Falle sind die Arme dem deprimativen Zustande gemäß zwar auch niederwärts gerichtet, aber nicht schlaff hängend, sondern mit tonischer Straffheit gehalten, mit strammen, meist zur Faust geballten Händen. Der psychische Zustand ist jedoch hierbei schon nicht mehr der einer reinen Deprimation.

Exaltation, Erhebung. — Ein dem vorigen gerade ent-

---

[1]) Bei den Engländern kommt diese Armbewegung als Aktion und Geste sehr häufig in Anwendung und ist ihnen fast typisch eigen.

gegengesetzter Zustand und daher auch durch ein entgegengesetztes mimisches Verhalten der Arme sich kundthuend. Die Richtung aufwärts ist dabei die charakteristische; daher Emporstrecken, ja Empor-Schnellen oder Werfen der Arme; im Allgemeinen excentrische Bewegungen derselben. Die Bewegungen sind meist heftig und wechselnd, doch vorherrschend aufwärts. Je nach dem besonderen Motiv der Exaltation folgen die Hände entweder ohne Weiteres den Bewegungen der Arme, oder sie treten dabei selbst in charakteristische Aktion, wie z. B. durch Aneinanderklatschen in freudiger Exaltation, durch Faustballen in Wuth und Zorn, durch Anschlagen an die Brust u. s. w. —

Wie wir nun aber schon früher bemerkten, so ist die innere Erregung, welche den Impuls zu einer bestimmten Geste giebt, keineswegs immer eine einfache, nach einer der vier Grundrichtungen entschieden sich geltend machende, sondern es treten ebenso oft, ja wohl noch öfter gemischte Erregungen ein, welchen dann auch das mimische Verhalten der Arme und Hände insofern entspricht, als es sich aus demjenigen zusammensetzt, welches für die respektiven einfachen Erregungen eintritt. — Eine Mischung von Sympathie und Deprimation ist z. B. das Mitgefühl und Mitleiden mit dem Leiden, dem Kummer, der Trauer oder Niedergeschlagenheit eines Andern. Die ausdrückende Geste wird daher eine sympathische sein mit mehr oder weniger niederwärts gerichteten Armen, gleichsam um den Niedergedrückten aufzurichten und an sich heranzuziehen. — Nächstdem erwähnten wir noch des besonderen Zwischenzustandes, welcher entsteht, wenn zwei polarisch entgegengesetzte, direkt antagonistische Erregungen gleich mächtig und zugleich das Gemüth ergreifen und die Seele nur eben darum nicht nach einer bestimmten Richtung hin wirklich in Bewegung setzen können, weil sie sich als gleichmächtige das Gleichgewicht halten. Wir nannten diesen Zustand Spannung, und es ist nun ganz dem Charakter dieses Zustandes gemäß, daß er sich mimisch nicht sowohl durch eine entschiedene Bewegung, sondern durch eine gespannte Haltung der Glieder ausdrücke. Diese gespannte Haltung der Glieder und insbesondere auch der Arme und Hände entsteht durch einen gleichmäßig erhöhten Tonus in den wechselseitigen Muskelantagonisten, durch eine gleich intensive

Innervation derselben. Hieraus erklärt es sich auch, daß, wenn eine solche antagonistische Doppelerregung oder der daraus hervorgehende Spannungszustand ein schwächliches Individuum betrifft oder bei einem kräftigen doch einige Zeit andauert, ein Vibriren der Muskulatur, besonders auch in den Armen, und somit ein mehr oder weniger auffallendes Zittern dieser und anderer Glieder eintritt. Welche besondere räumliche Lage oder Constellation die Arme in dem mimischen Ausdruck der Seelenspannung einnehmen, hängt von der besonderen Beschaffenheit der Erregungen und der Situation des Subjekts ab.

Außerdem kommen endlich noch solche innere Zustände in Betracht, in welchen das Gemüth überhaupt gar nicht affizirt oder erregt wird, die aber doch gleichwohl auch ihren mimischen Ausdruck finden. Es sind die Zustände der passiven Ruhe, der Gelassenheit, des Insichversunkenseins, des dumpfen Brütens 2c. Diese Zustände sprechen sich in einem passiven Verhalten der Arme und Hände aus; entweder in einem losen Herabhängen derselben, oder in einem Verschränken vor der Brust, in einem Ineinanderlegen der Hände hinten über dem Gesäß, in einem ruhenden Aufstützen der Hände auf die Hüften, oder in einem Aufstützen des einen emporgehobenen Unterarms am Ellenbogen auf die Hand des quer an die Brust angelegten anderen Unterarms, u. s. w. Das erwähnte, jene inneren Zustände bekundende Verschränken der Arme vor der Brust ist jedoch nicht zu verwechseln mit derjenigen ähnlichen Armverschränkung, welche sehr oft gerade bei sehr entschiedenem Erregtsein eintritt, z. B. bei trotzendem Entgegentreten, keckem Herausfordern 2c. Die Form dieser letzteren Geste ist schroff und die stark innervirten Arme sind fest aneinandergepreßt; jene erstere, passive Ruhe 2c. ausdrückende Armverschränkung ist lose, die Arme sind nicht besonders innervirt und ruhen bequem ineinander.

§. 70. Fortsetzung. — Wir haben nun ferner noch diejenigen Gesten, welche zu den im §. 61 aufgeführten anderen Klassen von Gebärden gehören, ihrer räumlichen Erscheinung nach zu betrachten. Hierbei ist sogleich im Allgemeinen zu bemerken, daß vorzugsweis die Gesten, d. h. die mimischen Bewegungen

und Haltungen der oberen Extremität, es sind, durch welche die zeichnenden und deutenden Gebärden vollzogen werden.

So weit sich nun hierbei die Gesten auf Räumliches und räumliche Verhältnisse beziehen, treten hauptsächlich und am häufigsten folgende Bestimmtheiten ein: 1) räumliche Richtungen: das Vorwärts und Rückwärts, das Aufwärts u. Abwärts, das Rechts und Links. 2) Oertlichkeiten: das Oben und Unten, das Vorn und Hinten, das Rechts und Links. 3) Lagen und Stellungen: das Senkrecht, das Schräg, das Wagerecht, das Divergirend und Convergirend, das Parallel. Welche Bewegungen und Haltungen der Arme zur mimischen Bezeichnung dieser räumlichen Bestimmtheiten dienen, liegt zu klar am Tage, als daß wir es erst anzugeben brauchten. Es sei nur im Allgemeinen bemerkt, daß solche Gesten oft von beiden Armen zugleich, meist jedoch nur von dem einen und dann für gewöhnlich mit dem rechten Arme ausgeführt werden. Der gleichzeitige Gebrauch beider Arme bei dergleichen Gesten wird gewöhnlich nur bei den sub 3 genannten Raumbestimmtheiten vorkommen, doch können auch diese von einem Arm noch deutlich erfolgen. Daß das Rechts und das Links jedesmal durch den selbseitigen Arm bezeichnet oder angedeutet werde, ist keineswegs nöthig; es kommt vielmehr ebenso oft, ja vielleicht noch öfter vor, daß nur überhaupt einer der Arme, meistens der rechte, nach der betreffenden Richtung oder Seite hingeführt wird. — 4) Distancen und Dimensionen: das Weit und Nahe, das Hoch, Tief und Niedrig, das Groß und Klein, das Lang und Kurz u. s. w. Zur mimischen Bezeichnung dieser Bestimmtheiten müssen nothwendig entweder sich beide Arme und Hände wechselseitig dienen, indem die eine Hand den Anfangs-, die andere den Endpunkt der Distance oder Dimension andeutet; oder es muß, wenn die Geste nur mit einem Arme erfolgt, irgend ein Theil des eignen Leibes, gewöhnlich die Brust, oder irgend ein äußeres Objekt, z. B. der Erdboden, als Ausgangspunkt oder Anhalt dienen. — 5) Gestaltungen: das Gerade, das Krumm, das Bogenförmig, das Eckig und Zackig, das Wellenförmig, das Regelmäßig und Unregelmäßig, das Eben und Uneben, der Kreis, das Viereck u. s. w. — Es gehören ferner zu den hier zu besprechenden Gesten 6) solche, welche nicht

Räumliches, sondern andere Gedankenkategorien und bestimmte Willensmeinungen, Absichten 2c. vorstellig machen, z. B. das Viel und Wenig oder überhaupt die Mengebestimmtheit. Es erfolgen diese Gesten durch bogenförmige, gleichsam umspannende Armbewegungen, wobei dann die Größe des Bogens das Mehr oder Weniger andeutet. Zur Bezeichnung einer sehr großen Menge erfolgt die Armbewegung frei aus dem Schultergelenk mit fast ganz gestreckten Armen; bei minder großen sind die Arme weniger gestreckt; bei noch kleineren erfolgt die ganze Geste nur mit dem Unterarm oder auch nur mit der Hand, und bei den sehr kleinen Mengen sogar nur mit den Fingern. Das unmerkbar Klein und Wenig wird durch leises Anlegen eines Fingers an den Daumen angedeutet, das unendlich Große und unzählbar Viele dagegen durch eine weite bogenförmige Armbewegung, die sich nicht zusammenschließt, sondern auf halbem Wege in eine auswärts gerichtete, schlagartige Bewegung endigt, welche gleichsam das „undsoweiter" vertritt. — Ein anderes hierher gehöriges Beispiel ist die Geste der Affirmation und der Negation. Diese Gesten erfolgen ganz nach Analogie der affirmirenden und negirenden Kopfbewegungen, indem auch die negirende Geste in einer seitwärts hin und her geführten Bewegung des Arms, meist nur des Unterarms und der Hand, und die affirmirende in einer accentuirten Abwärtsbewegung des ganzen Arms oder auch nur des Unterarms und der Hand besteht. — Als Beispiel von deutenden Gesten für bestimmte Willensmeinungen (Befehle, Wünsche 2c.) mag das Heranwinken und das Fortwinken angeführt werden. Das Heranwinken erfolgt durch Beugethätigkeit, indem der erst vorgenommene Arm nach dem eignen Körper ein oder einige Mal zurückgewinkelt wird und die innere Handfläche dabei anwärts gewendet bleibt; das Fortwinken dagegen durch Streckthätigkeit, indem der vorerst zu beugende Arm gestreckt und dabei die innere Handfläche vonwärts gewendet wird. Je nach den besonderen Umständen und der jeweiligen Willensbestimmung erfahren aber diese beiden Gesten sehr mannigfaltige Modifikationen. Wir wollen als ein recht erläuterndes Beispiel hierfür nur die Alternative anführen, ob das Heranwinken einen bloßen Wunsch oder gar Bitte, oder

ob sie einen strikten Befehl andeuten soll. Ganz dem verschiedenen Sinne beider Annahmen gemäß erfolgt im ersten Falle die Bewegung des Heranwinkens von unten herauf und mit nach der Brust (dem Herzen) zu gerichteter oder endigender Handführung; im andern Falle dagegen beginnt zwar die Geste auch wie die vorige, aber ihr Hauptmoment, ihr Charakteristisches besteht in einer scharfen und stark accentuirten Bogenführung des Arms und der Hand nach unten gegen die eignen Füße hin. — Wollten wir eine größere Reihe noch hierher gehöriger, zeichnender und deutender Gesten anführen, so würde es sich zeigen, daß viele derselben mehr oder weniger schon in das Conventionelle hinüberspielen. Von den conventionellen Gebärden soll aber hier nicht weiter gesprochen werden, da sie in den Formen, wie sie üblich sind, nicht nothwendig oder unmittelbar aus innerer Erregung, sondern nach äußerer oder doch nicht selbsteigener Bestimmung, nach Herkömmlichkeit, Uebereinkommen, Mode, Verabredung 2c. erfolgen[1]).

Dagegen haben wir unter Anschluß an das, was wir vorhin bereits über die eigentlich zeichnenden Gesten sagten, sowohl über diese selbst, als auch über die copirenden noch Einiges zur Ergänzung zu bemerken und daran auch noch einige Worte über die mimischen Aktionen (s. §. 62) anzuknüpfen.

Insofern nämlich, wie vorhin (5) bemerkt wurde, durch zeichnende Gesten auch Gestaltungen, d. h. Linien- und Flächenformen (überhaupt Raumfigürliches), vorstellig gemacht werden, sind dieselben natürlich auch geeignet, Bewegungsformen vorstellig zu machen, soweit dieselben eine räumliche Bestimmtheit oder Figürlichkeit an sich haben. Betreffen nun die Bewegungen die obere Extremität des menschlichen Körpers selbst, wie es namentlich bei allen Manipulationen (technischen Verrichtungen mit den Händen) der Fall ist, z. B. beim Hämmern, Sägen, Bohren, Hobeln, Schnitzen 2c., so kann die Geste dergleichen

---

1) Wir werden jedoch später, nämlich sub G., wo wir zu den ästhetisch-gymnastischen Uebungen und Darstellungen kommen, Gelegenheit finden, wenigstens auch einzelne Beispiele conventioneller Gesten mit aufzunehmen.

Bewegungsformen völlig getreu nachzeichnen, was sie jedoch keineswegs unter allen Umständen zu thun braucht, indem es in ihr nur darauf ankommt, das Charakteristische einer jeden solchen Bewegungsform hervorzuheben und auf genügend verständliche Weise vorstellig zu machen. Hiermit muß sie sich aber um so mehr begnügen, wenn die vorstellig zu machende Leibesbewegung andere Leibesglieder als die Arme, oder wenn sie den ganzen Körper betrifft, wie z. B. wenn die Geste reinhin für sich das Ringen, Schwimmen, Springen u. dergl. andere Bewegungen vorstellig machen oder bestimmte Gangweisen charakterisiren soll. — In Betreff der copirenden Gesten gilt dasselbe, nur mit dem Unterschiede, daß es sich hierbei nicht um ein Vorstelligmachen der Bewegungsform im Allgemeinen oder ihres Charakteristischen an und für sich handelt, sondern darauf ankommt, die vorstellig zu machende Bewegung gestisch so zu zeichnen, wie sie in einem ganz concreten Falle von dieser oder jener bestimmten Person vollzogen wurde oder vollzogen zu werden pflegt, und zwar auch respektive nur wieder so, daß die charakteristischen Züge dieser Bewegungsweise durch die Geste versinnlicht werden. Wenn z. B. der Gymnast, indem er seinen Eleven schwimmen lehren will, mit demselben noch am Ufer steht, mit ihm über die Ausführung der Schwimmbewegungen spricht, ihm hierbei noch einmal recht deutlich die erforderlichen Armbewegungen, nicht wie sie dieser oder jener Schwimmer, sondern wie sie überhaupt ein guter Schwimmer macht oder machen muß, gestikulirend erklärt, d. h. mit seinen Armen sie dem Eleven vorzeichnet, so bedient er sich hierbei der zeichnenden Geste; indem aber der Gymnast zur weiteren Belehrung dem Eleven zugleich Fehlerhaftigkeiten oder besondere Manieren des Armbewegens beim Schwimmen erklären will, sich zufällig ein Schwimmender im Wasser befindet, der diese Fehlerhaftigkeiten oder besonderen Manieren an sich hat, und der Gymnast nun auf diesen Schwimmer erst hinweist und dann dessen Bewegungen gestisch nachahmt, so sind seine Gesten copirende. Geht nun aber der Gymnast selbst in das Wasser, legt sich zum Schwimmen aus und schwimmt nun kunstgerecht oder überhaupt in seiner eignen Weise, so sind seine Armbewegungen

nicht mehr Gesten, sondern sie vollziehen die Aktion des Schwimmens selbst[1]).

Was schließlich die Aktionen in ihrer mimischen Darstellung oder in ihrer Beziehung zur Mimik (§. 62) betrifft, so versteht es sich von selbst, daß dieselben durch Armbewegungen nur eben so weit vollzogen werden, als sie ihrer Natur und Zweckbestimmung nach der Arme bedürfen. Daß dies bei fast allen eigentlichen Handlungen mehr oder weniger immer der Fall sei, deuteten wir bereits am Schluß des §. 68 an. — Welchen Formen die Armbewegungen hierbei folgen, ergiebt sich unmittelbar aus der Natur der Aktion oder der ihr zum Grunde liegenden Zweckbestimmung, und es können die Aktionen nur dann angemessen, correkt und wahrhaft ästhetisch vollzogen werden, wenn der sie Darstellende diesem gemäß seine Glieder und insbesondere seine Arme geübt und so die Vollziehung der respektiven Aktion als Kunstfertigkeit sich angeeignet hat. Eine Fechter-Aktion, oder das Ueberreichen eines mit Wein gefüllten Pokals, u. s. w. wird nicht ästhetisch gelingen, wenn das betreffende Individuum in solchen Aktionen und Verrichtungen nicht geübt ist. — Wir machen bei dieser Gelegenheit abermals darauf aufmerksam, wie wichtig es ist, daß, so weit es sich um die Aktionen der allgemeinen menschlichen Lebenspraxis handelt, den Uebungen und Darstellungen in der Aesthetischen Gymnastik eine gründliche Durchübung der Pädagogischen Gymnastik und der Wehrgymnastik vorangehe; denn wenngleich diese vorangehende gymnastische Ausbildung sich keineswegs mit allen möglichen Aktionen befaßt, ja eine rationelle Gymnastik gerade davor sichern soll, daß man sich in eine endlose Reihe von Uebungen verliere: so wird doch durch

---

[1]) Wir haben obiges Beispiel ganz eigens und absichtlich zugleich darum aufgenommen, um darauf hinzuweisen, daß der Gymnast, abgesehen davon, daß er die zu lehrenden Bewegungen seinen Eleven mustergültig oder so gut wie er es eben selbst vermag wirklich vorzumachen hat, als Lehrer und Instruktor alle Augenblicke in den Fall kommen kann, sich der zeichnenden und copirenden Gesten bei seinem Instruiren zu bedienen, und seine mimische Bildung oder Gewandtheit wesentlich dazu beiträgt, seine die Bewegungsformen betreffende instruirende Unterweisung faßlich und recht klar und verständlich zu machen.

eine richtig und rationell geleitete Gymnastik das Individuum befähigt und geschickt, alle irgendwie vorkommenden Aktionen der Lebenspraxis und somit auch deren mimische Darstellung mit Leichtigkeit angemessen und correkt und demnächst auch schönheitsgemäß zu vollziehen.

§. 71. Fortsetzung. Zweitens: Die Gesten in dynamischer und rhythmischer Hinsicht.

Um zunächst bei dem Dynamischen stehen zu bleiben, so muß sogleich bemerkt werden, daß es in den Gesten, wie überhaupt in den Lebensäußerungen des menschlichen Organismus, in einer doppelten Weise vorhanden und aufzufassen ist: als sensitives und als motorisches Princip. Die Doppelseitigkeit der Innervation, als einer sensitiven und motorischen, begründet organisch jene Unterscheidung in dem Dynamischen[1]). — Das sensitive Princip ist die Empfindung, das motorische die bewegende Kraft. Beides ist nun zwar in allen äußerlich unterschiedenen Gliedmaßen unseres Körpers vorhanden, aber in der oberen Extremität in einer ganz besonders scharf ausgesprochenen Weise, und zwar das Eine dadurch, daß das Hauptglied dieser Extremität, die Hand, vorzugsweis Organ des Fühl- oder Tastsinns ist, das Andere dadurch, daß die ganze obere Extremität im Vergleich zu allen übrigen Gliedmaßen des Körpers sowohl rücksichtlich der räumlichen Verhältnisse die größte Mannigfaltigkeit der Bewegungsformen, als auch rücksichtlich des Grades und Maßes der Bewegungen die größte Variabilität, die meisten und feinsten Modifikationen und Nüancen zuläßt.

Was nun zuerst das sensitive Princip des Dynamischen betrifft, so ist dadurch, daß das Hauptglied der oberen Extremität Organ des Fühl- und Tastsinns ist, die Möglichkeit begründet, noch eine Reihe von subjektiven Bestimmtheiten und von Kategorien der Objektivität durch die Gesten mimisch zum Ausdruck zu bringen oder resp. vorstellig zu machen. Es gehören dahin alle Bestimmtheiten rc., auf die sich überhaupt jener Sinn selbst bezieht, wie z. B. das Hart u. das Weich, das Sanft und

---

1) S. Abschnitt I. dieses Buchs §. 66 rc.

das Rauh, das Fest, Locker, Flüssig, das Scharf, Spitz, Stumpf, das Kalt u. das Heiß, das Fein, Zart, Grob, das Schwer und das Leicht, u. s. w. Es kommt uns jedoch hier nicht sowohl darauf an, die einzelnen Gesten, welche solche Bestimmtheiten bezeichnen, zu besprechen; vielmehr soll hier nur der Umstand hervorgehoben werden, daß in jener sensitiven Dynamik der Hand höchst wichtige allgemeine Bestimmungen für die Gesten überhaupt begründet sind; nämlich die Bestimmungen für den Accent und den Gefühlsausdruck der Gesten und für den Vortrag der Gebärdensprache im Allgemeinen.

Diese Bestimmungen finden nun aber eine reiche Ergänzung und eine gewisse Analogie auch noch in denjenigen, welche aus dem motorischen Princip hervorgehen. Dieses andere dynamische Princip nämlich gewährt in seiner Bethätigung für die Mimik zunächst auch wieder für einzelne Gesten die Möglichkeit, durch Letztere einzelne subjektive und objektive Bestimmtheiten (wie z. B. Kräftigkeit, Schwäche, Gewaltsamkeit, Milde, Nachgiebigkeit, Heftigkeit ꝛc.) mimisch auszudrücken oder resp. vorstellig zu machen; demnächst aber im Allgemeinen auch noch die Intensität und Extensität oder den Grad u. das Maß der inneren Erregungen mimisch erkennbar werden zu lassen. — Mit dem Grad und Maß dieser Erregungen ist nun aber, wenn das Subjekt nicht absichtlich Hemmungen eintreten läßt, Grad und Maß der bewegenden Kraft (Innervation) adäquat und daher Letztere selbst, in ihrer jedesmaligen Aeußerung, den Accent und Gefühlsausdruck bestimmend. Da nun ferner mit dem Maß der bewegenden Kraft die Geschwindigkeit eines und desselben Körpers, hier des Armes, im direkten Verhältniß steht, so daß die Geschwindigkeit ihrerseits als Maß der bewegenden Kraft gelten kann, und da andrerseits die Geschwindigkeit, als Tempo, die elementare Grundlage aller Rhythmik und mithin auch der Rhythmik der mimischen Armbewegungen oder Gesten ist: so folgt endlich, daß auch in dieser Rhythmik der Accent und Gefühlsausdruck der Gesten liegen muß, eine Folgerung, deren thatsächliche Richtigkeit selbst der blos empirischen Beobachtung gar nicht entgehen kann. — Wir erinnern hier an das in §. 37 bis §. 41 Gesagte.

Mit den vorstehenden Bemerkungen haben wir den inneren Zusammenhang des Dynamischen und Rhythmischen in den Gesten dargelegt. Es bedarf keines langen Nachdenkens, um einzusehen, welche Uebereinstimmung hierin die Sprache der Gesten mit der tönenden Sprache hat. — Wie nämlich in der Letzteren der Accent und Gefühlsausdruck theils rein dynamisch durch einen schwereren oder leichteren Nachdruck, kräftigere oder schwächere Betonung, theils rein rhythmisch durch längeres oder kürzeres Verweilen auf gewissen Sylben, Wörtern oder Satztheilen, theils gleichzeitig auf beide Weise erzielt wird: ebenso ist es in der Gebärdensprache, insbesondere aber in der der Gesten. In der Wort- wie in der Gebärdensprache beruht hierauf die volle Verständlichkeit und der seelenvolle Vortrag.

Von Letzterem selbst kann nun freilich nicht füglich eher die Rede sein, als bis wir den mimischen Ausdruck zusammenhängender, sich auseinander entwickelnder innerer Erregungen zum Gegenstand unserer Betrachtung machen. — Wir wollen nur in Betreff des Rhythmischen und Dynamischen in den Gesten noch erwähnen, daß, abgesehen davon, daß durch Ersteres eine große Reihe von Zeitbestimmtheiten (wie z. B. das Langsam, Schnell, Eilig, das Stetig und das Gleichmäßig, die Beschleunigung und die Verzögerung, das Schleppend, Gedehnt, das Sprunghaft, das Allmälig und das Plötzlich 2c.) mimisch ausgedrückt oder resp. vorstellig gemacht werden kann, — überhaupt durch Beides auch noch andere innere Bestimmtheiten 2c., welche die Gesten auszudrücken haben, erst ihren völlig verständlichen Ausdruck erhalten. Während z. B. das Empornehmen des rechten Arms und ruhige Hinführen seiner Hand nach der Herzgegend der Brust, verbunden mit ruhigem, wenn auch festem Aufdrücken der Hand auf Letztere, die Geste einer schlichten oder auch mit Achtung und Bescheidenheit abgegebenen Versicherung ist, drückt dagegen dieselbe Armbewegung, wenn sie rasch und heftig erfolgt und zu einem Schlage der Hand gegen die Brust wird, eine mit Unwillen abgegebene Versicherung oder eine mit Zorn ausgedrückte Willensmeinung aus.

§. 72. Die Bewegungen und Haltungen der Hände insbesondere.

Die Hand muß natürlich in Folge ihres Verbandes mit den Armgliedern den Bewegungen der Letzteren stets folgen u. erhält dadurch allerdings schon gewisse Lagen, Richtungen ꝛc., welche bedeutsam werden. Wir bemerkten bereits, daß selbst bei diesem Folgen die Hand sich nicht schlechthin passiv oder gleichgültig verhalte, sondern auch ihrerseits ein der Armbewegung entsprechendes, ja meistens ein diese erst näher bestimmendes, mimisches Verhalten aufzeige. — Von diesem Verhalten, sowie nun auch noch von andern, nur von der Hand oder deren Gliedern vollzogenen Gesten soll jetzt näher die Rede sein.

Die Bewegungen und Stellungsveränderungen der Hand, als des vordersten Gliedes der oberen Extremität, erfolgen 1) theils rein aus dem Handgelenk und sind dann: Beugungen (die Volarseite winkelt sich nach dem Unterarm zu), Streckungen (die Dorsal- oder Rückseite der Hand nähert sich dem Unterarm), Anziehungen oder Adduktionen (die Innen- oder Daumenkante winkelt sich gegen den Unterarm) und endlich Abziehungen oder Abduktionen (die Außen- oder Kleinfingerkante winkelt sich gegen den Unterarm), — oder 2) sie erfolgen zugleich durch eine Rotation des Radius um die Ulna des Unterarms und erscheinen dann als Drehungen, als Handwendungen (Handwenden), und zwar entweder als Supination, wobei die erst horizontal und mit ihrer Volarseite (Innenfläche) flach nach unten gehaltene Hand so herumgewendet wird, daß nun dieselbe Seite (Volarseite) nach oben zu liegen kommt; oder als Pronation, wobei die entgegengesetzte Lagenveränderung stattfindet und die Volarseite also nach unten zu liegen kommt. Es erscheint angemessen, so wie wir es eben thaten, sich bei Erklärung der Handwenden auf die Volarseite zu beziehen, da dieselbe sowohl für die Aktionen der Hand, als auch für die Gestikulationen die wichtigere und bedeutsamere und meistens die eigentlich entscheidende ist. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß bei den Handwenden, ebenso wie bei den vorher genannten Winkelveränderungen, Gradationen stattfinden können, d. h. daß die Hand mehr oder weniger pronirt, supinirt, mehr oder weniger gebeugt, gestreckt, angezogen und abgezogen werden kann. Außerdem ist aber noch zu bemerken, daß die gesammte Handbewegung

eine zusammengesetzte sein kann, indem sie z. B. aus einer gleichzeitig vollführten Pronation und Beugung besteht u. s. w. — 3) Durch Insichzusammenziehen der inneren Handfläche mit mehr oder weniger Krümmung der Finger entsteht die s. g. hohle Hand, und krümmen sich die Finger dabei noch stärker, so daß ihre Spitzen gegen die Handfläche anliegen und der Daumen sich fest anschließend über den Zeigefinger und resp. auch über den Mittelfinger legt, so hat man die geballte Faust, während, wenn der Daumen sich zuerst umlegt und von den übrigen Fingern umschlossen wird, das s. g. Daumenhalten oder Daumenkneifen entsteht.

Die Finger für sich bewegen sich durch Beugungen, Streckungen, Anziehungen (Schließen) und Abziehungen (Spreizen). Hierbei können nun entweder alle Finger die gleiche Bewegung oder Stellungsveränderung vornehmen, oder es können ein oder einige Finger dieselbe Bewegung machen, während die übrigen sich passiv verhalten, oder es können auch verschiedene Finger verschiedene Bewegungen machen. —

Da die Fortbewegungen der Hand durch die Armbewegungen bewirkt werden und von Letzteren schon in den vorangehenden Paragraphen die Rede war, so begnügen wir uns hier, nur die Stellungen oder Lagen der Hand zu dem Arm und anderen Körpertheilen, sowie zu den räumlichen Grundrichtungen, näher zu betrachten und bei dieser Gelegenheit nur beiläufig noch einige mehr selbstständige Handbewegungen zu erwähnen [1]).

1. Hand flach und horizontal, mit Volarfläche aufwärts (Volle Supinationslage), bei emporgenommenem Unterarm oder auch bei ausgestrecktem und vorwärts gehaltenem Arm: mimisch zur Darbietung, Darlegung ꝛc., zur Andeutung oder auch Vollziehung des Grüßens; mit Bildung der hohlen Hand (s. oben) auch die Geste des bettelnden Bittens. — Soll die Handhalte zum Begrüßen zu einem wechselseitigen Händefassen fortschreiten, so ist natürlich nur die Hand Desjenigen, welcher zuerst grüßt oder nach den Anstandsgesetzen

---

[1]) Wir gedenken die nachstehenden Angaben später durch einige Figuren zu erläutern.

zuerst zu grüßen hat, in jener Handhalte der Darbietung, während die Hand des Andern nur faßt, einschlägt und daher die umgekehrte Lage einnimmt.

2. Hand flach und horizontal, mit Volarfläche abwärts (Volle Pronationslage). Zur Mimik des Beschützens und in Schutznehmens; des Segnens; des Bestätigens und des unwiderruflichen Bescheids und Entscheids; auch zur Geste des Ruhe- und Schweigengebietens. Wechselnd mit Nr. 1. liefert Beides zusammen die Geste des „Um und um Besehens", des beidseitigen Betrachtens.

3. Hand vertikal, mit Volarfläche anwärts, Unterarm nach vorn emporgenommen, der Arm im Ganzen mehr oder weniger gehoben. — Zu sympathischen Gesten, zum Heranwinken rc.; zur Geste des Vorstellens, des wohlmeinenden oder auch wohl ernsten Ermahnens, des Vorwurfmachens rc.; ferner zur Geste des betrachtenden Denkens, des Anschaulichmachens u. s. w.

4. Hand vertikal, mit Volarfläche vonwärts, bei erhobenem Unterarm oder ganz vorgestrecktem Arm: antipathisch, abwehrend, fortweisend; Abschen, Furcht, Schreck, Entsetzen rc. Bei hoch aufwärts erhobenen Armen: höchstes Entsetzen.

5. Hand mit Daumen unten und Volarfläche auswärts, bei mehr oder weniger vorgestrecktem Arm oder mit einer Seitwärtsbewegung desselben verbunden: seitwärts abweisend, beseitigend, abscheidend, Platz machend, auseinander treibend, von Etwas nichts wissen wollend; auch Geste der Verächtlichkeit rc.

6. Hand mit Daumen oben und Volarfläche einwärts; Unterarm nach vorn erhoben mit Ellenbogen am Leibe, oder auch den ganzen Arm mehr oder weniger vorgestreckt: scheidend, sondernd, unterscheidend, spaltend; wenn mit Nr. 1. oder Nr. 2. wechselnd: erwägend. Mit einem ganz kurzen, fast vibrirenden Schütteln hin und her verbunden drückt Nr. 6. Zweifel und Bezweifelung aus; bei entschiedenerem, kurzschlagendem Hin- und Herbewegen: das Verneinen und Nichtbilligen. Bei vertikal emporgenommenem Unterarm und auch wohl mit Auf- und Abwinkelung desselben ist es die Geste eines scharfen, eindringlichen Ermahnens und bezeichnet so überhaupt Schärfe, Eindringlichkeit, Bestimmtheit rc.

Die vorstehend angeführten sechs Hauptstellungen der Hand werden entweder nur mit der einen (gewöhnlich der rechten) Hand, oder auch mit beiden Händen correspondirend eingenommen. Im ersten Falle verhält sich die linke Hand entweder passiv oder vollzieht eine Ergänzungsgeste. — In vielen andern Fällen treten nun aber auch beide Hände in Contact miteinander und zwar durch:

7. Aneinanderlegen der Volarflächen, entweder die Hände flach horizontal und die eine unter die andere, gewöhnlich kreuzweis gerichtet, als ruhige Haltung seltener, häufig aber mit schlagender Bewegung der oberen Hand gegen die untere: Ruhe und Schweigen gebietend; aber auch zum lebhaften Beifallklatschen —

oder beide Hände mit ihrer Längslinie horizontal, mit Querlinie vertikal, Daumenkante oben, gleichsam ein keilförmiger Ansatz zum Sondern: eine sehr oft bei Predigern und Schulmeistern habituell gewordene Handhalte; an sich gewöhnlich nur die Ausgangsstellung zu einer theilenden Geste. Mit Gegeneinanderschlagen verbunden entsteht eine Geste der lauten Freude, auch wohl der Schadenfreude —

oder beide Hände vertikal, meist bis an die Brust herangezogen: zur inständigen Bitte; auch wohl zum Gebet, in welchem Falle die Finger straff aneinanderliegend bleiben oder auch sich ineinanderfalten.

8. Ineinanderlegen kreuzweis, Volarfläche an Volarfläche, aber mit umschließenden Fingern und Daumen: eine Demuths- und Bescheidenheitshalte; zuweilen auch beim Beten angewendet.

9. Aufeinanderlegen, Dorsalfläche der einen Hand auf die Volarfläche der andern, beide Volarflächen aufwärts gerichtet, beide Hände etwas gekrümmt; an den herabhängenden Armen entweder vor dem Unterleib liegend oder hinten am Gesäß: Passivität, Bequemlichkeit 2c.

oder beide Volarflächen abwärts gerichtet u. die Arme straff abwärts vorn: bei gewissen Weisen der Verwunderung, namentlich auch bei unwilliger Verwunderung; werden die Arme erhoben und vorgeführt, so drückt sich bei dieser Handhalte auch

wohl ein schwacher Grad von Verzweiflung aus und die ganze Geste streift nahe an das Händeringen.

10. Das Händefalten, entstehend durch das Zwischeneinanderschieben der Finger. Sind Letztere dabei nur lose zwischeneinander liegend, so zeigt diese Handhalte, zumal an schlaff herabhängenden Armen, nichts weiter als Ruhe oder Bequemlichkeit an; sonst aber ein Insichgeschlossensein, innere Sammlung, Gebetsandacht und ähnliche Gemüthsverfassungen u. Stimmungen; je inniger und lebendiger Letztere sind, um so mehr nähern sich dabei die vollen Handflächen, ja sie legen sich mit intensivem Druck aneinander, wobei dann auch wohl beide ineinandergefaltete Hände nach der Brust hin geführt und mehr oder weniger gegen dieselbe angedrückt werden. Außerdem dient das Händefalten auch als Geste des inständigen Bittens.

11. Das Händeringen, eine schwer zu beschreibende Geste, weil sie eine unruhige und in Beziehung auf die Hände wechselhafte ist. Die Hände bleiben zwar in Contact miteinander, jedoch nicht in einer bestimmten Halte; die Finger sind dabei bald geschlossen, bald ineinandergefaltet, die Arme in unruhiger Bewegung bald gekrümmt, bald gestreckt, bald erhoben, bald herabgesenkt u. s. w. — Diese Geste kommt naturgemäß nur bei sehr tiefen und heftigen Erregungen, im stärksten Seelenschmerz, bei höchster Angst, Verzweiflung 2c. vor.

§. 73. Fortsetzung. Die Hände in Berührung mit anderen Körpertheilen.

1. Das Anlegen, Andrücken und Anschlagen an den Bauch. Fast immer nur eine unedle Geste. Das leisere Anschlagen ein Zeichen der Behaglichkeit, des Wohlgenusses und Gutschmeckens.

2. Das Anlegen, Andrücken und Anschlagen an die Brust. Im Allgemeinen eine Berufung auf das Herz und Gewissen; verschiedene Grade von Versicherungen und Betheuerungen ausdrückend. Das leichte Anlegen oder gar nur in die Nähebführen erfolgt bei gemäßigteren Erregungen; das Andrücken bei Innigkeit und Inbrunst; das Anschlagen nur bei heftigeren Affekten und leidenschaftlichen Ausbrüchen 2c., wobei dann auch das Anschlagen mit geballter Faust erfolgt.

3. Das Anlegen und Anfassen an das Kinn, gewöhnlich nur mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger. Eine nicht viel sagende Geste; oft aber ein sehr entschiedenes Zeichen der Verlegenheit, zumal wenn sie in eine reibende Bewegung oder in das Bartstreichen übergeht. Als gewohnheitsmäßig kommt diese Geste auch oft vor beim Nachsinnen und nachsinnenden Denken, und dann ist gewöhnlich der Ellenbogen auf die Hand des quergelegten Unterarms vom andern Arm aufgestützt.

4. Das Anlegen und Andrücken an den Mund, gewöhnlich nur mit den vorderen Fingergliedern. Zunächst ein Zeichen des Schweigens oder Stummseins, des Schweigenwollens und Schweigensollens. Mit raschem Abschnellen der Hand nach vorn dient es als Gruß und als s. g. „Kußhändchen". — Das leere Fingerspiel an den Lippen durch Ziehen an denselben oder Zusammenquetschen derselben, sowie das Streichen und Drehen des Schnurrbarts ist meist nur eine üble Angewohnheit, zuweilen ein Zeichen der Verlegenheit oder es begleitet auch wohl die Gebärde des Bramarbasirens. — Das Querüberführen der Hand über den Mund, das „Mundwischen", ist unter Umständen eine Geste der Schadenfreude und des Hohns.

5. Das Anlegen an die Nase; gewöhnlich nur mit dem Zeigefinger und zwar meist mit dessen Seitenfläche oder Spitze gegen den Nasenrücken oder die Nasenspitze, die übrigen Finger entweder straff und aneinandergeschlossen oder lose voneinander gesondert und leicht gekrümmt. Als Geste gewisse Arten des Nachdenkens begleitend. Es muß diese Handhalte als unedel oder unschön bezeichnet werden, wenn sich der berührende Finger mit so starkem Druck gegen die Nase legt, daß die Nasenspitze dadurch eingedrückt und der untere Theil der Nase hiermit breitgedrückt wird. — Zuweilen wird auch die Volarfläche des Fingers gegen die eine Seite der Nase angelegt.

6. Das Anlegen, Andrücken und Anschlagen an die Stirn. — Das Anlegen und das Andrücken bezeichnen hierbei meistens nur verschiedene Gradationen; weitere Modifikationen ergeben sich aber dadurch, ob die Geste nur mit den Fingerspitzen, oder mit den ganzen Fingern, oder mit der vollen Handfläche erfolgt, und ob im letzteren Falle nur mit einer oder mit beiden Händen.

Im Allgemeinen werden das Berühren und das Andrücken nur mit den Fingern oder deren Spitzen Gesten einer intelligibelen Seelenthätigkeit sein; wogegen das Anlegen und Andrücken der vollen Hand mehr bei den Gesten von Gemüths-Erregungen u. Zuständen eintritt. Sehr entschieden ist Letzteres der Fall, indem beide Hände parallel nebeneinander so angelegt werden, daß die Vollhand die Augen bedeckt, die Finger geschlossen an der Stirn anliegen, wie es bei dem mimischen Ausdruck eines stark erregten Schamgefühls der Fall ist. — Das Anschlagen an die Stirn, gewöhnlich nur mit der einen Hand ausgeführt, weist auf lebhaftere Affekte hin, und zwar drückt dabei die Heftigkeit des Schlags auch den Grad des Affekts oder überhaupt der inneren Erregung aus. Es kommt hauptsächlich vor bei der Selbstanklage, beim Selbstvorwurf, bei plötzlichem kurzen Aerger über sich selbst, beim Unmuth über eine selbst begangene Thorheit, in Folge der Einsicht über eine eigene Dummheit u. s. w. Auf einen Andern bezogen ist es eine ganz gewöhnliche gestische Andeutung über dessen Dummheit, Einfältigkeit ꝛc. Als unedel muß die Geste des Anschlagens an die Stirn bezeichnet werden, wenn sie mit geballter Faust erfolgt.

Außerdem gehört hierher auch noch das Anlegen oder auch nur Annähern der Hand an die Stirn zum Beschatten der Augen gegen Blendung, eine Handstellung, die auch eine mimische Bedeutung erhalten kann, indem dadurch, auch wenn keine physische Blendung wirklich vorhanden wäre, rein mimisch ein concentrirtes Sehen und eine gewisse Concentration der Aufmerksamkeit, des scharfen Beobachtens ꝛc. angedeutet wird.

7. Das Anlegen oder Annähern an das Ohr; die Finger sind dabei geschlossen, der Zeigefinger dem Ohr zunächst oder unmittelbar in Contact mit dessen Rand, die Volarfläche nach vorn und die ganze Hand leicht gewölbt. Diese Geste dient zur Bezeichnung eines schärferen, deutlicheren Hörenwollens, des Aufhorchens und Aufmerkens ꝛc. und kommt daher oft vor auch bei gespannter Erwartung. — Das Reiben des Ohrläppchens oder Zupfen an demselben ist meistens, wo es vorkommt, nur eine üble Angewohnheit; mimisch kommt es allenfalls als Zeichen einer dummen Verlegenheit vor.

8. Das Anlegen und Andrücken an den Nacken und Hinterkopf, mit einer oder auch mit beiden Händen; die Oberarme dabei natürlich hoch gehoben und die Unterarme scharf gewinkelt. Gewöhnlich nur in Folge eines rein physischen Impulses vorgenommen, nämlich als Dehnen und Recken zur Ausgleichung des Muskelgefühls und der Athmung, oft bei körperlicher Müdigkeit eintretend und beim Gähnen. Mimisch dient es daher auch nur als zeichnende Geste für solche Zustände, demnächst aber auch zur Bezeichnung eines rekelhaften Wesens überhaupt. Zuweilen drückt es auch Unschlüssigkeit und Verlegenheit aus. — Diese Handhalte wird übrigens immer nur eine unedle Geste sein.

9. Endlich erwähnen wir hier noch: das Wühlen und Raufen in den Haaren, bei stürmischen Ausbrüchen leidenschaftlicher Affekte, insbesondere bei höchster Verzweiflung ꝛc.; das Streichen und Kräuseln des Haars als Zeichen der Ziererei und Geckenhaftigkeit und zur mimischen Bezeichnung eines gezierten, geckenhaften Wesens. Außerdem auch noch das „hinter den Ohren reiben." —

Von den Fingern insbesondere.

Durch ihre verschiedene Größe und ihr anatomisches Verhältniß zueinander und zur Handfläche erhält jeder Finger für den praktischen Gebrauch so zu sagen seine besondere Aufgabe, und diese Besonderheit trägt sich auch über auf den mimischen Gebrauch, so daß jedem Finger an sich eine eigne Symbolik zukommt. — Der Daumen drückt Festigkeit, Widerstandsfähigkeit, Unerschütterlichkeit, Bestimmtheit und Nachdrücklichkeit aus, sei es daß er bei übrigens zusammengekrümmten Fingern straff emporgestreckt oder daß er gegen dieselben aufgepreßt werde. Der Zeigefinger ist zeigend, unterweisend, hinweisend, demonstrativ in Beziehung auf Objektives; er wird dabei, während die übrigen Finger zusammengenommen und mehr oder weniger gekrümmt sind, vorgestreckt und auf das wirklich vorhandene oder imaginäre Objekt oder nach bestimmter Richtung hingerichtet. Je entschiedener sich dabei seine Spitze auf einen bestimmten Punkt richtet, um so entschiedener und präciser ist dann die Hinweisung oder Demonstration. Vertikal emporgerichtet dient er zum Zeichen-

geben, als Aufforderung zum Achtgeben und Aufmerken; ist er dabei straffgestreckt oder wird er in der Richtung vonwärts u. anwärts kurz hin und her bewegt, so ist dies die Geste der Verwarnung, Ermahnung, Drohung ꝛc., während sein seitwärts Hin- und Herschütteln eine Geste der Verneinung oder Nichtbilligung ist. Der Lang- oder Mittelfinger ist das juste milieu der Finger und drückt Ruhe und Besonnenheit aus; er wird jedoch selten eigens für sich vorgenommen, was darum weniger nöthig ist, weil er als längster und in der Mittellinie der Hand liegender Finger ohnehin schon gegen die übrigen Finger vorragt. Aus demselben Grunde bezeichnet er auch die Direktion der Hand im Ganzen am entschiedensten. Der Ringfinger kann als der Gefühls- oder Tastfinger bezeichnet werden, weil man damit die feineren Tastungen vorzunehmen pflegt und dies auch mimisch benutzt zur Andeutung des Zarten, Subtilen ꝛc. Der Kleinfinger endlich drückt Leichtigkeit und Grazie aus, wird zuweilen aber auch zur Geste des Verkleinerns gebraucht. — Die straffgespreizten Finger an der mit der Volarfläche vonwärts gehaltenen Hand gehören zur Geste des höchsten Entsetzens; ist dagegen die Volarfläche niederwärts gerichtet, so drückt die fingergespreizte Hand an den mehr gerade herab gehaltenen Armen inneren Schauder, verhaltenes Grauen aus, an den mehr vorgestreckten Armen aber Habsucht, und zwar in um so grobsinnlicherer Begierde, je mehr dabei die gespreizten Finger sich krallenförmig krümmen.

Daß man die Finger auch zum mimischen Zählen benutzt und dabei mit dem Daumen anfängt, und daß überhaupt die Finger noch vielfach zu rein conventionellen Gebärden benutzt werden, mag hier beiläufig noch bemerkt sein [1]).

---

[1]) Gelegentlich erwähnen wir hier auch noch der s. g. Fingersprache, bei welcher die Finger zur Bezeichnung von Buchstaben benutzt werden. Eine solche Fingersprache gehört jedoch nicht in die Mimik. Sie kann nur von Denen verstanden werden, welche den Schlüssel dazu besitzen. — Wir erinnern uns aus unseren Schuljahren einer solchen Fingersprache, in welcher es viele Schüler zu einer außerordentlichen Fertigkeit gebracht hatten. Die 5 Finger bedeuteten nacheinander die Vocale a, e, i, o, u; der Daumen a u. s. f. Die Consonanten wurden auf mancherlei Weise dargestellt, z. B.

3. Der Rumpf und die unteren Extremitäten.

§. 74. Der Rumpf ist die größte, schwerste und verhältnißmäßig am wenigsten bewegliche Masse des Körpers. Seine ganze Bedeutung und natürliche Bestimmung weist auch darauf hin, daß er sich selbst weniger „bewegen", als vielmehr sich „halten" und als Stamm des Körpers den beweglicheren Gliedern die unmittelbaren Ausgangspunkte für deren Bewegungen darbieten soll. — In Beziehung auf die äußere Standbasis kann man freilich die Füße als die ersten mechanischen oder vielmehr statischen Stützpunkte betrachten, jedoch eben nur für des Körpers Standfestigkeit oder Stabilität. Jede Stellungsveränderung des ganzen Körpers oder jede Bewegung des Rumpfs und seiner Träger, der Beine, geht dagegen nicht von den Füßen aus, sondern von dem Rumpfe selbst; denn von ihm aus kommt die motorische Innervation, welche alle Gliederbewegungen impulsirt und regulirt[1]), und von ihm aus, in welchem der Schwerpunkt des ganzen Körpers liegt, werden die Stellungsveränderungen auch der Füße bestimmt. Die Letzteren haben, als Träger, eben keine andere Bestimmung, als den Stellungsveränderungen des Rumpfs und somit den Verschiebungen des Schwerpunkts entsprechend solche Stellungen einzunehmen, daß sie den Körper vor dem Zusammensinken oder Umfallen bewahren, d. h. ihn den Gesetzen der

---

n durch gespreiztes Emporhalten des Zeige- und Mittelfingers, m durch gespreiztes Emporhalten ebenderselben und des Ringfingers; x durch kreuzweises Aneinanderhalten der Zeigefinger beider Hände; f durch Berühren der Stirn (frons) mit dem Zeigefinger; d durch Berühren eines Zahns (dens) mit eben diesem Finger; g durch Berühren des Knies (genu) mit der Hand, u. s. w.

[1]) Alle Gliederbewegungen erfolgen direkt oder indirekt durch Innervation vom Rückenmark her. Dasselbe ist von der zum Rumpfe gehörigen Wirbelsäule umschlossen, mit welcher unten das Becken fest und unbeweglich vereinigt ist. Kopf, Arme und Beine sind mit diesem Stamme des Skelets beweglich verbunden und bewegen sich von den Berührungspunkten aus, in welchen sie mit diesem Stamme in Verbindung stehen. — Am deutlichsten erkennt man das hier und oben Gesagte, wenn man sich den menschlichen Körper im Wasser Schwimmbewegungen vornehmend denkt, es gilt aber ebensosehr für alle seine Stellungsveränderungen und Bewegungen.

Ponderation gemäß stehend zu erhalten. Daß die Beine mit den Füßen unter Umständen auch noch besonderen Zweckbestimmungen gemäß sich bewegen, ändert im Wesentlichen nicht ihr ebenerwähntes Verhältniß zum Rumpf, denn auch dann bleiben sie immer noch Träger desselben.

Die Bewegungen des Rumpfs in den Gebärden und mimischen Aktionen sind: Neigungen und Aufrichtungen, Beugungen und Streckungen; ferner Drehungen, und außerdem sind noch die mehr lokalen Schulterbewegungen: das Empor- u. Herabziehen, das Vor- und Zurückziehen der Schultern, zu nennen.

Unter den Neigungen verstehen wir solche Rumpfbewegungen, bei welchen nicht eine besondere Krümmung der Wirbelsäule eintritt, sondern dieselbe in ihrer natürlichen Haltung verbleibt, sich aber im Ganzen durch eine Winkelung gegen die Hüftgelenksaxe in dem Hüftgelenk nach einer Richtung hin überneigt und so als Vor-, Rück- oder Seitneigung des Rumpfs erscheint. Eine einigermaßen bemerkbare Rückneigung ist nicht ohne Versetzung der Füße möglich; auch die Seitneigung hat nur eine sehr unbedeutende Ausdehnung; dagegen kann die Vorneigung, unter Verschiebung des Gesäßes nach hinten, eine ganz merkliche werden. — Das Zurückführen des Rumpfs aus einer Neigstellung in die natürliche lothrechte Stellung ist die Aufrichtung. — Die Beugungen sind, rein genommen, diejenigen Rumpfbewegungen, bei welchen sich die Wirbelsäule in sich krümmt, sei es vorwärts, rückwärts oder seitwärts. — Das Strecken ist das Zurückführen des Rumpfs aus der Beugestellung in die lothrechte gerade Stellung. Weder die Beugungen noch die Neigungen kommen rein für sich vor, wenn die Bewegung einige Ausdehnung erhält; beide Bewegungsarten mischen sich miteinander und nur die Vorneigung kann in ziemlicher Ausdehnung rein für sich vorkommen, macht dann aber auch den Eindruck des Steifen. Der Vereinigung der Neigungen und Beugungen entsprechend, mischen sich auch die Aufrichtungen und Streckungen miteinander. — Die Drehungen des Rumpfs (rechts u. links) erfolgen um die Längsaxe des Körpers und pflanzen sich mehr oder weniger bis in die unteren Extremitäten fort, mindestens bis zum Hüftgelenk. —

Gehen wir nun auf die mimische Bedeutung der verschiedenen Rumpf-Haltungen und resp. Bewegungen ein, so läßt sich auch hierüber sogleich sagen, daß im Allgemeinen auch in ihnen die Gegensätze der sympathischen und antipathischen, der exaltativen und deprimativen Erregungen, Stimmungen ꝛc. sich bekunden. Die Vorwärtsbeugung oder Hinneigung nach der Richtung, von welcher her das Subjekt sympathisch erregt ist, entspricht dieser Art von Erregungen, während die Rückwärtsbeugungen oder überhaupt das Zurücknehmen oder Entfernen des Rumpfs nach der entgegengesetzten Richtung hin auch den entgegengesetzten Erregungen entspricht. Freundlichkeit, Wohlwollen, Zutraulichkeit, Hülfsbereitschaft und Dienstfertigkeit, Zuneigung ꝛc. spricht sich im Vorbeugen oder Zuneigen des Oberkörpers aus; dagegen Haß, Abscheu, Widerwille, Abneigung ꝛc. im Zurückbeugen oder Zurücknehmen des Oberkörpers. — Analog dem ist es betreffs der deprimirenden und der exaltirenden Erregungen ꝛc., nur tritt bei den deprimirenden zu dem Vorneigen oder Vorbeugungen des Rumpfs auch noch ein mehr oder weniger merkliches oder auch ein sehr entschiedenes Zusammensinken oder Niederducken des Körpers im Ganzen ein, indem sich die Beugungen und Neigungen bis in die unteren Extremitäten erstrecken, die Kniee kraftlos einknicken, ja auch wohl bis zum Fußboden sich herabsenken. Bei Auffassung dieser entgegengesetzten, auf Deprimation und Exaltation sich beziehenden Verhaltungsweisen des Körpers hat man aber freilich die unterschiedenen Momente der Erregung und ihrer mimischen Aeußerung zu beachten. Das Entsetzen z. B. ist im ersten Augenblick exaltirend und antipathisch, und zwar in sehr intensivem Grade; daher das plötzliche und starke Zurücknehmen und Zurückbeugen des Oberkörpers, welches gewöhnlich auch noch ein Zurücksetzen des einen Fußes nöthig macht. Die heftige Aufregung im ersten Moment, sowie die Kraft, welche den Körper im ersten Augenblick in die ebenerwähnte Haltung brachte, erschöpft sich aber rasch und geht in einem zweiten Moment in Deprimation und physische Kraftlosigkeit über, weswegen dann auch das mimische Verhalten des Oberkörpers und der Füße in diesem Momente ein ihm entsprechendes wird.

Die Seitwärtsdrehung, als Wegwendung von einem Objekt, drückt Geringschätzung und Verachtung gegen Letzteres aus, und als höchster Grad dieses Ausdrucks gilt die völlige Kehrtwendung, das „Rückenzudrehen", welches natürlich immer auch mit einer Wendung der Füße verbunden ist. Es mag hier beiläufig, als im Zusammenhang hiermit stehend, auch auf die Anstandsregel hingewiesen werden, nach welcher man es in einer anständigen Gesellschaft vermeidet, sich so zu setzen oder zu stellen, daß man der Gesellschaft oder gewissen Personen derselben den Rücken zugewendet hat. — Die Seitwärtsdrehung, als Hinwendung zu einem Objekt, spricht allerdings zwar eine gewisse Sympathie oder Theilnahme für selbiges aus; indessen, wenn die Drehung nur auf den Rumpf beschränkt bleibt und sich nicht zu einer völligen Seitwendung vollendet, so bleibt doch auch in dieser unvollendeten Seitwärtsdrehung ein gewisser Grad von Geringschätzung ausgedrückt, denn es spricht sich darin aus, daß man es nicht der Mühe werth halte, mit der Drehung des Rumpfs die Herumschwenkung der Füße zu verbinden und so dem Objekt (der Person, Sache rc.) sich völlig zuzuwenden.

Außer den durch die verschiedenen Rumpfbewegungen herbeigeführten Haltungen des Oberkörpers ist nun auch noch die ungezwungene, aber doch kräftige aufrechte Haltung desselben zu erwähnen, welche der Ausdruck der inneren, mit Kraftgefühl verbundenen Seelenruhe und einer habituellen Würde ist.

Was demnächst die lokalen Bewegungen der Schulterpartien des Rumpfs anbetrifft, so bewirkt das Zurückziehen der Schultern ein freieres Hervortreten und Wölben der Brust und tritt ein als Ausdruck hohen Selbstvertrauens, des Muths, der Kühnheit, Keckheit u. s. w.; verbunden mit einem raschen Einbiegen des Rückgrats bewirkt es die Gebärde des „Sich in die Brust Werfens", welche der Ausdruck des Hochmuths, des Stolzes, der Hoffart rc. ist, oder auch, je nach den gleichzeitigen Mienen und Gesten, zum Ausdruck des frechen Trotzes, des Zorns und anderer stark exaltativer Affekte gehört. — Die entgegengesetzte Bewegung, nämlich das Vorziehen der Schultern, welches ein Einklemmen der Brust mit sich bringt, hat im Allgemeinen auch entgegengesetzte mimische Bedeutungen. Man bemerkt

es bei Angst, Furcht, Kleinmuth u. s. w. und die habituell nach vorn geschobenen Schultern als physiognomisch bei Aengstlichen, Furchtsamen, Feigen, Kleinmüthigen, wie überhaupt bei physisch und psychisch schwächlichen Leuten[1]). — Das Herabziehen der Schultern tritt nur selten unmittelbar aus der normalen Haltung derselben ein, gewöhnlich nämlich nur als unwillkürliche Zuckung bei heftigem Erschrecken oder Zusammenschrecken. Dagegen kommt es im antagonistischen Wechselspiel mit dem Emporziehen der Schultern häufig vor als „Achselzucken", welches theils eine sehr deutliche Gebärde des Spöttelns ist, theils ein „Nichtwissen", ein „Dahingestelltseinlassen", ein „Anheimstellen" ausdrückt, und sehr oft auch die Gebärden des Zweifels und des Bezweifelns überhaupt begleitet. Andauernd oder habituell hochgezogene Schultern bei zurückgenommenem Kopf und vorgeworfener Brust verschärfen die Gebärde der Hochmüthigkeit und des hoffärtigen Wesens.

Schließlich haben wir außer den bereits angeführten Rumpfbewegungen auch noch derjenigen, welche durch das Athmen entstehen, mit einigen Worten zu gedenken. Diese Bewegungen, zunächst in der Brustregion des Rumpfs sich zeigend, weiter aber auch über die angränzenden Regionen des Oberkörpers sich verbreitend, sind hier unmittelbar als die äußere, sichtbare Wirkung der Athmung zu betrachten und als Folge und Ausdruck der die Athmung selbst formell bestimmenden und modifizirenden psychischen Erregungen. Das Athmen mit seinen äußerlich sichtbaren Brustbewegungen hat im gewöhnlichen Verlauf und bei dem unerregten Seelenzustande des Individuums, als rein physiologischer, zur puren Lebenserhaltung nothwendiger Akt, keine weitere

---

[1]) Herder hat sehr treffend gesagt: „Ein Mensch von freier Brust wird in aller Welt für frei und edel gehalten, er kann doch athmen; dagegen die eingebogene, zusammengeklemmte, keuchende Brust auch ein Organ ist von eingeschlossenem, kriechendem Gemüthe. Zagend schwebt das Herz in seiner engen, bedrückten Höhle, glaubt jeden Augenblick zertreten zu werden und schleicht nach Speise und Verleumdung. Welcher Freund, der sein Haupt an eine solche Brust lehnen und sagen könnte: Du bist mein Fels! — welcher Hülflose und Unterdrückte, der sich an ihr aufrichten und sagen könnte: Hier finde ich meine Zuflucht!" — Vergl. auch §. 26. S. 92.

mimische Bedeutung, als etwa die, daß es anzeigt, es sei dieser unerregte, latente Seelenzustand vorhanden. Das Athmen und die Athmungsbewegungen der Brust ꝛc. gehen dann je nach der physischen Constitution und eben vorhandenen Situation des Individuums ihren gleichsam automatischen Gang[1]). Sehr bedeutsam dagegen werden diese Bewegungen, sobald jener latente Zustand aufgehoben, das Athmen durch psychische Erregungen alterirt wird. Es erweist sich dann Letzteres mit seinen Bewegungen bei jedem nur einigermaßen lebendigen mimischen Ausdruck als eines der sichersten Symptome. — Man wolle sich hier dessen erinnern, was bereits oben (§. 28. S. 100) über die Bedeutung der Respirationsbewegungen gesagt wurde.

§. 75. Die Beine und Füße.

Wir haben diese Leibesglieder, da gegenwärtig noch nicht von den Fortbewegungen die Rede ist, für jetzt allerdings noch nicht als Fortbewegungswerkzeuge, sondern nur als Träger des Oberkörpers, zunächst des Rumpfs, zu betrachten; indessen, aus den schon Eingangs des vorigen Paragraphen gegebenen Andeutungen geht hervor, daß sie, selbst nur als Träger, sich in der mimischen Aktion keineswegs rein passiv und unbeweglich verhalten. — Schon um der Ponderation willen müssen die Füße gar mancherlei Stellungsveränderungen vornehmen; sie müssen dem stehenden Körper unter allen Umständen eine Basis gewähren, welche der jedesmaligen Haltung des Rumpfs und der etwaigen Bewegung der übrigen Glieder entspricht. Außerdem aber darf man die unteren Extremitäten auch nicht so abstrakt als bloße Träger betrachten, daß man dabei ihre Bestimmung als Fortbewegungswerkzeuge gänzlich negirte; diese Bestimmung behalten sie unter allen Umständen, auch wenn sich der Körper nicht augenblicklich von der Stelle fortbewegt. Es ist dies deswegen hervorzuheben und festzuhalten, weil selbst in der stehenden mimischen Aktion, sofern sie eine vollständige sein soll, es auch aus der Stellung der Füße erkennbar sein muß, ob sie überhaupt auf eine Fortbewegung hinweist oder nicht, und wenn Ersteres der Fall, muß

---

[1]) S. Abschnitt II. dieses Buchs §. 23. S. 53. und §. 24. S. 61.

sich wenigstens die Tendenz der Beine und Füße zum Fortbewegen mimisch geltend machen, das Fortschreiten muß wenigstens angedeutet werden oder vorbereitet erscheinen.

Es versteht sich von selbst, daß bei aller im Stehen vollzogenen Gebärdung und allen mimischen Aktionen auf der Stelle, wobei die Füße sich aktiv betheiligen, stets wenigstens einer der beiden Füße den Körper tragen muß und nur der eben andere eine Bewegung vornehmen oder versetzt werden kann. Hierauf gründet sich die Bezeichnung, nach welcher jener Fuß der Standfuß, der andere der Spielfuß genannt wird. — Es sind nur wenige bestimmte Fälle, wo diese Unterscheidung nicht eintritt und beide Füße ebenmäßig den Körper tragen: es ist die straffe, dienstmäßige Stellung des Soldaten vor seinem Vorgesetzten und des Dieners vor seinem Herrn, wie überhaupt die einer untergeordneten Person vor einer Respektsperson; die Fersen sind dabei aneinandergeschlossen oder es ist die eine dicht gegen den inneren Rand des andern Fußes gestellt, die Kniee sind straff angezogen. Diese Stellung, obwohl dabei der Körper von beiden Füßen getragen wird, ist keineswegs eine ruhende Stellung; sie ist vielmehr anstrengend und drückt Subordination, Gehorsam, strengste innere Sammlung für die entgegenzunehmenden Befehle und Aufträge &c., sowie Gebundenheit und steifes Wesen, ja Zwang aus, und kann daher nur auf kurze Momente die Stellung der freien Achtung und Ehrerbietigkeit sein, als welche sie allerdings auch eingenommen wird. Sobald nur einigermaßen jene innere Gebundenheit oder der Subordinationszwang nachläßt, lockert sich schon der eine Fuß etwas und sein Knie nimmt eine leichte Biegung an, während sich die Schwerlinie des Körpers mehr auf den andern Fuß verlegt. Schon in diesem beginnenden Freimachen des einen Fußes beginnt auch das Verhältniß von Standfuß und Spielfuß einzutreten, das aber erst dann völlig hervortritt, wenn der Spielfuß sich von dem andern loslöst und, im Schrittbereich, diejenigen besonderen Stellungen einnimmt und wechselt, welche der Gebärde oder mimischen Aktion und deren Fortgange entsprechen. Daß nicht fortwährend ein und derselbe Fuß der Standfuß bleibt, versteht sich von selbst, ebensosehr wie daß man nicht ausschließlich nur mit ein und derselben Hand

gestikulirt. Aber, wie im Allgemeinen die rechte Hand die vorherrschend gestikulirende ist, so ist im Allgemeinen auch der rechte Fuß vorherrschender der Spielfuß.

Da bei der mimischen Aktion auf der Stelle (wie z. B. in der declamatorischen Mimik) der Darstellende seinen räumlichen Standpunkt nicht zu verlassen hat, so leuchtet ein, daß die Stellungsveränderungen, welche während des Fortgangs der Aktion der Spielfuß im Schrittbereich vorzunehmen hat, so aufeinander folgen müssen, daß jede Fortbewegung des Fußes nach einer bestimmten Richtung erst wieder rückgängig gemacht oder in eine andere, im ursprünglichen Schrittbereich liegende Versetzung übergeführt wird. Ebenso muß auch der Wechsel des Standfußes so eingerichtet werden, daß der ursprüngliche Standort von dem Darstellenden innebehalten wird.

Aus solchen Fußversetzungen nun entstehen die verschiedenen „Fußpositionen", in welchen der Körper oft nur momentan, oft aber auch mehr oder weniger andauernd verweilt. Die Hauptformen derselben sind: die Standposition (einschließlich der Grundposition), die Schritt- und die Gangpositionen, die Seitpositionen und die Ausfallpositionen. — Bei den Standpositionen sind beide Füße aneinanderstehend, Ferse an Ferse, oder Ferse des einen Fußes an Innenrand oder Spitze des andern; bei den übrigen Positionen stehen die Füße getrennt voneinander. Bei Schritt-, Gang- und Seitpositionen ist die eigene Fußlänge die normale oder mittlere Entfernung; die halbe Fußlänge bildet dann die enge, anderthalb bis zwei Fußlänge die weite und die noch größere Entfernung die überweite Auseinanderstellung. Bei den Ausfallpositionen ist die mittlere Entfernung drei Fußlängen von Ferse zu Ferse. — Näheres hierüber siehe weiter hinten, sub G.[1])

Die Schritt- und Gangpositionen drücken in der Regel die Tendenz zur Fortbewegung aus oder deuten diese selbst an, und zwar bei Vorversetzung: Entgegenkommen, Entgegentreten,

---

[1]) Oder auch in der kleinen Schrift: „Die gymnastischen Freiübungen nach P. H. Ling's System, reglementarisch dargestellt von Hg. Rothstein. Zweite Auflage. Berlin 1855."

Empfangen und Darbieten ꝛc.; bei Rückversetzung: Entziehen, Zurückweichen, Fliehen, Versagen ꝛc. Auch das Einnehmen der Seitposition kann Fortbewegung andeuten, jedoch nur im Sinne des Ausweichens und Entziehens; sie begleitet sehr nachdrücklich z. B. die Gebärde der Verachtung. — Die Ausfallposition tritt gewöhnlich nur in Folge einer plötzlichen und heftigen Erregung ein und begleitet meist nur sehr lebhafte Aktionen; je nachdem sie vorwärts oder rückwärts eingenommen wird und je nach dem Verhalten des Oberkörpers und der oberen Extremitäten kann sie sehr Verschiedenes ausdrücken, u. A. tritt sie bei Rückversetzung des Fußes und Zurückneigen des Oberkörpers, z. B. in der Gebärde des höchsten Grades des Entsetzens, ein.

Noch muß in Betreff der Füße deren Winkelstellung zu einander erwähnt werden. — In der rationellen Gymnastik wird die rechtwinkelige Auswärtsstellung als die normale angenommen und stets eingenommen und innebehalten, sofern nicht ein ganz specieller Zweck eine andere fordert oder rechtfertigt. Der stumpfe Winkel ist immer ein erzwungener, vermindert sehr die Standfestigkeit, deutet auf Zwang, tanzmeisterliches und affektirtes Wesen. Der spitze Winkel vermindert ebenfalls die Standfestigkeit, macht die Körperwendungen umständlicher, verengt die Frontfläche der unteren Körperhälfte und führt mehr und mehr zur Parallel- und Einwärtsstellung hin, welche auf Unbeholfenheit, Plumpheit, Dummheit und Tölpelhaftigkeit ꝛc. hinweist.

Das Einnehmen der verschiedenen Fußpositionen und überhaupt das Versetzen der Füße ist natürlich ohne eine gleichzeitige Stellungsveränderung der Beine (Schenkel) nicht möglich; das bereits Gesagte bezieht sich daher auch immer mit auf diese Glieder. — Es bleibt nun aber über die Haltung der Letzteren noch Einiges insbesondere zu bemerken übrig.

Die verschiedenen Haltungen der Beine (Schenkel) gehen mechanisch aus dem Hüft- und Kniegelenk hervor und werden durch die zu diesen Gelenken gehörigen Muskelgruppen determinirt. Sind diese Muskeln, gleichviel ob aus momentaner Ermüdung ꝛc. oder ob aus Mangel an habitueller Energie

erschlafft oder schlaff, so bewirkt die Schwere des Oberkörpers ein mehr oder weniger auffallendes Zusammensinken oder Einknicken in jenen Gelenken, namentlich im Kniegelenk. Eine solche knickbeinige Stellung weist daher auf Ermüdung oder innere Schlaffheit zurück und deutet mimisch auf Seelenzustände, in welchen die Lebensenergie mehr oder weniger erloschen oder deprimirt ist. Straff angezogene Kniee und im Hüftgelenk aufgerichteter Oberkörper zeigen dagegen, wenn oft auch nur für den Augenblick, zusammengenommene Kraft und Energie. Von der knickbeinigen Stellung ist aber sehr wohl die gewöhnliche Ruhestellung zu unterscheiden, in welcher entweder beide Kniee unmerklich gekrümmt sind, oder das eine Knie straff, das andere mehr oder weniger sichtlich gekrümmt ist. — Kniewinkelungen können nun aber außerdem auch noch ganz eigens innervirt sein in Folge und als Ausdruck inneren Impulses, wie z. B. in der Beugung des einen Knies bei einer sehr devoten Verbeugung und noch weiter beim Niederlassen auf ein Knie und im Kniefall. Durch beide letztere Bewegungen entsteht so überhaupt noch eine besondere Stellung des Körpers, nämlich die knieende, welche angemessener Weise aber nur zu den Gebärden der tiefsten Devotion und Unterwürfigkeit und unter Umständen auch wohl zu denen der höchsten Verzweiflung gehört. — Sind die Kniee straff, die Beine aber seitlich auseinandergestellt, so ist die spreizbeinige Stellung vorhanden, die zum Ausdruck gespreizten Wesens dient oder auch andere Gebärden, meist aber nur unedle, begleitet. Von dieser straffen, gespreizten Stellung unterscheidet sich noch das Breitbeinigstehen, wobei die Füße etwas weniger auseinander, aber mehr parallel oder einwärts gestellt sind und die Kniee mehr oder weniger eingeknickt erscheinen, ein Stehen, welches körperliche und geistige Stumpfheit, dumme Einfältigkeit oder auch Plumpheit ꝛc. andeutet.

Außer den angeführten Stellungen und Stellungsveränderungen hätten wir schließlich noch einige besondere Bewegungen der unteren Extremitäten zu erwähnen, welche mimisch bedeutsam sind. — Wir meinen zunächst das ganz unwillkürliche Beben und Schlottern der Beine, welches namentlich an den Knieen am bemerksamsten ist und bei starkem Schreck, großer Angst und

Furcht, wie überhaupt bei heftigen leidenschaftlichen Erregungen eintritt. — Eine andere Bewegung ist das Fußaufstampfen, welches namentlich bei Ungeduld, bei Ausbrüchen von Unzufriedenheit, Aerger, Bosheit, Zorn und Muth erfolgt und je nach den Graden der Erregung bald mäßiger, bald heftiger u. stärker und gewöhnlich mit dem rechten Fuße stattfindet. Hat man sich dieser Fußbewegung zwar überall da zu enthalten, wo die Gesetze einer wohlanständigen Mäßigung der leidenschaftlichen Erregung das mimische Verhalten zu bestimmen haben, so kann doch nicht geradezu gesagt werden, daß das Fußaufstampfen, als mimische Bewegung, unter allen Umständen eine unedle Bewegung sei. — Eine Gebärde der Ungeduld ist außerdem auch das Trampeln auf der Stelle, das nicht sowohl ein wechselseitiges Aufstampfen mit beiden Füßen, als vielmehr eine gehemmte, andeutende Gang- oder Laufbewegung ist und oft für Andere ein Zeichen zum Beeilen, zum raschen Handeln 2c. sein soll. — Endlich erwähnen wir noch eine oft vorkommende, freilich aber nur von niedriger Sinnesart und Rohheit ausgehende Fußgebärde: das „Tritt geben" oder „einen Tritt versetzen". Es drückt diese Gebärde, wenn sie ernsthaft gemeint ist, Verachtung und Unwillen aus, aber verbunden mit Brutalität; scherzhaft gebraucht bleibt sie doch auch eine unanständige Gebärde und dürfte selbst in der Komik nur in seltenen Fällen passiren.

Diejenigen Bein- und Fußbewegungen, welche die wirkliche Fortbewegung des Körpers von der Stelle bewirken, gehören dem in §. 64 sub 4 aufgestellten Falle an und werden erst weiter unten einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Die Gebärden und mimischen Aktionen des menschlichen Körpers im Ganzen.

§. 76. Nachdem in den §§. 65—75 die Mimik der unterschiedenen Leibesglieder im Einzelnen nachgewiesen wurde, muß nun nothwendig jenes mimische Verhalten seinem Zusammenhange nach, d. h. so, wie es sich als einheitliche mimische Erscheinung der totalen körperlichen Gebärdung ergiebt, in Betracht gezogen werden.

Obwohl die Gebärden der einzelnen Körperglieder und besonders die im Mienenspiel sich vollziehenden unter Umständen schon für sich genommen als eine selbstständige Mimik erscheinen können, so erhalten dieselben doch in den meisten Fällen ihre Vollständigkeit und in allen Fällen ihre völlige Bestimmtheit und Deutlichkeit erst durch die sie begleitenden Bewegungen und Stellungen der übrigen Körperglieder. Für diese wechselseitige Ergänzung der Gebärden der einzelnen Glieder zur Totalgebärdung des ganzen Körpers gilt aber dasselbe was wir bereits (§. 66) in Beziehung auf das Mienenspiel hervorhoben; nehmlich daß, sofern die Gesammtgebärdung klar und wahrheitsgemäß erscheinen soll, sich in ihr ein Einheitspunkt herausstellen und in Beziehung auf denselben das mimische Verhalten der unterschiedenen Glieder in Concordanz stehen muß. Die Gebärde in diesem Einheitspunkte ist gleichsam die Dominante in dem mimischen Accord, der aus allen Gliedern und Regionen des ganzen Körpers hervortönt. — Daß nun für die Gebärden desselben, ja auch für die Aktionen, die wir (§. 62) im strengern Sinne des Worts als mimische bezeichneten, der Einheitspunkt in der Miene liege, wird aus dem früher Gesagten einleuchtend sein. Nur relativer Weise wird sich der Einheitspunkt auch in der Hand annehmen lassen; nehmlich dann, wenn der Hauptaccent der Gebärdung in die Geste (Handgebärde) fällt, so wie dann, wenn es auf die mimische Darstellung solcher Handlungen ankommt, welche sich als äußere Zweckthätigkeiten durch entsprechende Manipulationen vollziehen (s. §. 68 u. §. 62).

Wo der Einheitspunkt der Totalgebärde (resp. einer mimischen Aktion) aber auch liegen möge, stets muß, wenn dieselbe wahr, bestimmt und deutlich erscheinen soll, das mimische Verhalten der einzelnen Glieder in Beziehung auf jenen Punkt und unter sich zusammenstimmen, concordiren. In der rein natürlichen Gebärdung würde sich dies in der Regel von selbst so finden, weil hier der seelische Impuls, welcher die Gebärden unter Vermittelung der Innervation hervorbringt, ein in sich einheitliches Princip ist, das sich durch alle Glieder des Leibes hindurch übereinstimmend und proportional ergießt. Die natürliche Gebärdung in ihrer Reinheit kommt aber bei Individuen cultivirter Nationen

gar nicht mehr vor; denn es ist der Organismus derselben einerseits schon als (leibhafter) Seelenorganismus dadurch, daß er durch das intelligibele Princip, sowie durch den Widerstreit der bewußten Willensstrebungen aus seinem einheitlichen Verhalten herausgehoben ist, auch in seiner impulsirenden Wirksamkeit auf seine Leiblichkeit der instinktiven Sicherheit entrückt, während er zugleich andrerseits als (seelenhafter) Leibesorganismus in Folge gehemmter oder einseitiger Ausbildung, übeler Gewohnheiten 2c. in seinen Organen nicht mehr die den seelischen Impulsen durchgängig entsprechende natürliche Vermittelung darbietet und sein inneres u. äußeres Gleichgewicht irritirt findet[1]). Hierzu kommt nun aber noch, daß die freie Mimik, mit der wir es hier zu thun haben (s. §. 60 u. 61), weit über die blos natürliche Gebärdung hinausgeht, welche ihrem animalen Charakter gemäß immer nur Pathognomik ist, nur rein Affektives zum Ausdruck bringt. — Jener Ursachen wegen und um ihrer über die Pathognomik hinausgehenden Bestimmung willen, ist nun für die freie oder eigentliche Mimik eine entsprechende, d. h. wahre und klare Gebärdung nur zu gewinnen durch eine vorangehende gymnastische Cultur des Leibes und der Seele, zunächst durch eine gründliche pädagogische Gymnastik, in deren Aufgabe es ja ganz eigens liegt, dem menschlichen Organismus das innere und äußere Gleichgewicht zu sichern, die Wechselbeziehungen zwischen Leib und Seele in ein harmonisches Einheitsverhältniß zu setzen und den Leib zu einem fertigen Organ auch der denkenden und wollenden Seele zu bilden[2]).

§. 77. Wird eine alle Glieder des Körpers umfassende Gebärde oder eine mimische Aktion in einem bestimmten Momente festgehalten, so stellt sie sich der ästhetischen Betrachtung als Attitude dar. — Obwohl nun in der Wirklichkeit weder einerseits der seelische Impuls, welcher zu einer bestimmten Attitude führt, in seinem Strome sich aufhält, noch auch andrerseits der lebende

---

[1]) Ueber das innere und äußere Gleichgewicht s. Abschnitt II d. Bchs. Zweite Auflage. Berlin 1857. §. 36—41 2c.

[2]) Vergl. P. H. Ling: Gymnastikens allmänna Grunder. Pg. 204.

Körper physisch fähig ist, in derselben Attitude andauernd zu verharren, und daher der Attitude an sich nur eine relative Realität zukommt, so macht das Einnehmen und Einhalten von Attituden doch einen ganz wesentlichen Zweig der ästhetisch-gymnastischen Uebungen und Darstellungen aus. Es ergiebt sich dies schon aus dem, was wir im formellen Theile der allgemeinen gymnastischen Bewegungslehre[1]) über die gymnastische Bedeutung der Körperstellungen überhaupt sagten.

Wir zeigten dort, daß die Körperstellungen für die Gymnastik in dreifacher Hinsicht bedeutsam seien: als Ausgangsstellungen, als Durchgangsmomente der Bewegungen und als Haltungen. — Hinsichtlich ihres Verhältnisses als Ausgangsstellung und als Durchgangsmoment wird nun freilich das Einnehmen und Einhalten einer mimischen Körperstellung (Attitude) nur um der Uebung willen von Wichtigkeit sein, nehmlich um hierdurch das Verhalten der Glieder und des Körpers im Ganzen mit Klarheit und Bestimmtheit in das eigene Gefühl und Bewußtsein zu bringen und für die wahrheits- und schönheitsgemäße Ausführung mimischer Bewegungen die volle Sicherheit zu gewinnen, so daß dergleichen Bewegungen nicht dem bloßen Gutdünken oder einer innerlich haltlosen Routine oder dem zufälligen Gelingen preisgegeben werden. Es wird eine solche Sicherheit um so nothwendiger, weil ja wirklich jeder größere mimische Darstellungscomplex Momente mit sich bringt, die einen besondern Accent oder eine gewisse Andauer der Gebärde fordern, ähnlich wie dies in einem musikalischen Vortrage für gewisse Töne (bei Fermaten 2c.) der Fall ist. — Es ist nun aber die Attitude drittens in ihrem Verhältniß als Haltung oder Halte unmittelbar bedeutsam auch für die mimische Darstellung und deren Anschauung selbst. Wie nehmlich eine Körperstellung als Haltung, d. h. für eine der Kraft des Körpers angemessene Dauer eingehalten, in der Pädagogischen und in der Heilgymnastik um der Wirkung willen, sehr bedeutsam ist und vielfach Anwendung findet, so auch in der Aesthetischen Gymnastik bei mimischen Darstellungen. Der Unterschied liegt nur darin, daß, während es in jenen Zweigen der Gymnastik bei

[1]) Abschnitt II d. Bchs. Zweite Auflage. §. 68.

der Anwendung von Haltungen im Wesentlichen nur auf die physiologische (resp. therapeutische) Wirkung abgesehen ist, statt dessen bei dem Einhalten einer Attitude nur die ästhetische Wirkung in Betracht kommt. Diese Wirkung besteht in dem ästhetischen Eindruck, den die Attitude auf den Schönheitssinn des Anschauenden macht, und wird natürlich nur insoweit ästhetischen Werth haben, als die Attitude auf einen geläuterten Schönheitssinn den Eindruck einer schönen und ausdrucksvollen Erscheinung macht[1]).

Wird nun einerseits, damit die ebenerwähnte Wirkung sich geltend machen könne, für die Attitude eine gewisse Dauer gefordert, so wird doch andrerseits eben durch die Dauer jene Wirkung auch getrübt, ja gänzlich aufgehoben. Es wird nehmlich der befriedigende ästhetische Eindruck sich alsbald mit einem peinlichen mischen und in einen widerwärtigen übergehen, wenn die Attitude eine Dauer überschreitet, in welcher sie ohne bemerkbare physische Anstrengung eingehalten werden kann. Abgesehen hiervon, so liegt aber in einer zu andauernden Attitude auch noch der den ästhetischen Eindruck störende Widerspruch, daß etwas als Bleibendes festgehalten wird, was seiner Natur nach nichts Bleibendes ist. Das seelische Element, welches der Attitude in mimischen Darstellungen zum Grunde liegt, wird rücksichtlich seiner Dauer auch in den äußersten Fällen sich immer nur nach Sekunden bemessen lassen und in den allermeisten Fällen nicht über sehr wenige Sekunden sich erstrecken. Wenn daher auch unter Umständen die physische Kraft zureichend wäre für das Einhalten einer Attitude auf längere Dauer, so würde der Beschauer seinen ästhetischen Sinn doch nur unter der Bedingung befriedigt finden können, daß er gänzlich davon abstrahire, einen lebendigen, beseelten Körper vor sich zu haben und denselben vielmehr reinhin als plastisches Bildwerk betrachte; eine Bedingung, die selbst für den Fall gilt, daß die Attitude einen dauernden Allgemeinzustand der Seele oder eine Qualität derselben (wie z. B. als Attitude der Trauer, der Wehmuth, des Stolzes, der Habgier u. s. w.)

---

[1]) In Betreff des Schönheitsgemäßen in der Attitude als plastische Erscheinung, erinnern wir an das in §. 48 Gesagte.

darzustellen habe. Im letztern Falle hat sich die Abstraction auch noch auf das seelische Element zu erstrecken, indem sie es in seiner Isolirtheit für sich fassen muß.

Wie die Attitude ihrerseits an das plastische Bildwerk und das Bild überhaupt erinnert, so können nun umgekehrt die Werke der plastischen und zeichnenden Kunst als Mittel zum theoretischen und praktischen Studium der Attitude und somit auch der Gebärde und mimischen Aktion dienen. — Sollen wir dem angehenden Gymnasten ein Beispiel aus dem Gebiete der plastischen Kunst anführen, so würden wir vor allem Andern den Vaticanischen Apollo zu nennen haben. Dieses Meisterwerk antiker Bildnerkunst ist zu bekannt, als daß wir die Attitude, in der es sich zeigt, zu beschreiben brauchten; aber ganz eigens wollen wir auf die höchst werthvolle und lehrreiche Schrift A. Feuerbach's aufmerksam machen[1]), in welcher dieser Autor jene Apollo-Statue zum Gegenstand einer tief eingehenden Betrachtung gemacht hat. Abweichend von anderen Kunstforschern, nimmt Feuerbach an, daß die Grundidee zu jenem Bildwerke auf der griechischen Bühne wurzele und der Künstler den Delphischen Gott so dargestellt habe, wie der Dichter der „Eumeniden" (Aeschylos) sich ihn in dem Momente dachte, wo er in dem Tempel erscheint und mit den drohenden Worten:

> Hinaus! ich will's, aus diesem Heiligthume, schnell
> Hebt euch hinweg! . . . .

die Furien aus seinem Heiligthume verscheucht. — Aus der Untersuchung, durch welche Feuerbach die Beweisführung für seine Annahme einleitet, glauben wir hier u. a. Folgendes aufnehmen zu müssen:

„Wenn die Poesie das innerste Grundelement des Dramas bildet, so tritt ihr als zweites Grundelement und Gegengewicht die Plastik entgegen. Letzteres ist so scharf ausgeprägt, daß bei der griechischen Tragödie gar nicht mehr blos von jener Plastik die Rede sein kann, welche darin bestände, daß das Drama im Gegensatz mit dem Epos eine Handlung nicht blos erzählt,

---

[1]) A. Feuerbach, der Vaticanische Apollo. — Zweite Auflage. Stuttgart 1855.

sondern als wirklich geschehend vergegenwärtigt. Diese natürliche Plastik der dramatischen Poesie, wie man es nennen könnte, ist auf dem griechischen Theater zu einer neuen eigenthümlichen Form der ästhetischen Plastik geworden. — So träte uns also unerwartet mitten aus dem Kranze der griechischen Künste das treffendste Gegenbild der Plastik selbst vor Augen! Wir sähen einer Plastik, welche zum Leben und zur Seele der Dichtkunst zu erwarmen strebte, eine Dichtung gegenüber, die sich ganz und gar in die Ruhe der Plastik versenken will. Es kann nicht mehr unsere Absicht sein, diese Seite der Tragödie erschöpfend darzustellen, zumal da die plastische Haltung des antiken Dramas durch die Forschungen der vollgültigsten Kenner des Alterthums längst in ein unzweifelhaftes Licht gestellt ist. Lassen wir nur einzelne flüchtig gezeichnete Bilder des griechischen Theaters an uns vorübergehen; unser Auge gewöhne sich an den Anblick dramatischer Gestalten, welchen nur noch ein Schritt weiter fehlt, um ein plastisches Bild im eigentlichen Sinne des Worts zu sein: es wird dann nichts überraschendes für uns haben, wenn wir in der dramatischen Dichtung eine neue, und nächst der epischen, die ergiebigste Quelle der griechischen Plastik erkennen müssen, und endlich mitten unter einer Reihe von Bildwerken, welche ihren Ursprung zunächst dem Theater danken, auch den Vatikanischen Apollo wiederfinden."

Wir haben diese Stelle hier aufgenommen, weil in ihr das Verhältniß der Poesie zur Plastik, des seelischen Princips zur festen Gestalt dargelegt ist, sowie daß dieses Verhältniß seine Vermittelung findet durch die Attitude. Hiermit ist aber zugleich die allgemeine Bedeutung der Letztern und ihr ästhetischer Werth ausgesprochen, auf Grund dessen sie denn auch einen wesentlichen und würdigen Gegenstand für die ästhetisch-gymnastischen Uebungen und Darstellungen ausmacht.

Mehr noch als unter den Werken der plastischen Kunst, finden sich, aus leicht erklärlichen äußeren und inneren Gründen, geeignete Vorbilder für das Studium der Attitude, so wie der Gebärde und mimischen Aktion überhaupt, unter den Werken der zeichnenden Kunst und Malerei. Letztere kommt hierbei natürlich nur insoweit in Betracht, als sie selbst auf der zeichnenden Kunst beruht und die Formen zur Darstellung bringt; weßwegen es also für jenes Studium nicht geradezu erforderlich ist, die farbigen Originalgemälde vor sich zu haben.

„Raphael zunächst steht in Hinsicht der Wahrheit und der Schönheit des körperlichen Ausdrucks hoch über allen anderen Malern; das Studium seiner Werke ist daher jedem mimischen Künstler vorzüglich zu empfehlen. Besonders reich ist er im Ausdruck edler Einfachheit und stiller Größe: ohne übertriebenen Kraftaufwand sprechen seine Gestalten ganz deutlich ihr Inneres aus in der einfachsten, bisweilen sogar abgewendeten Stellung. Der menschliche Körper ist auch ohne die Gesichtszüge noch des beredtesten Ausdrucks fähig, was unter Anderen noch Therburg in manchen höchst charaktervollen Figuren der Art beweist. Guido Reni, den Schelling den eigentlichen Maler der Seele nennt, verdient demnächst eine genaue Beachtung, indem er in seinen Figuren häufig den sprechensten körperlichen Ausdruck mit seltener Grazie der Stellung zu vereinen weiß; wenigstens findet sich diese hohe Meisterschaft in den Werken seiner zweiten Periode. Michel Angelo's Gebilde sind gleichfalls höchst lehrreich für den mimischen Künstler; in kühnen Stellungen und in wild nachgeahmter Bewegung zeigt er uns fast alle heftigeren Leidenschaften und Affekte. Schmerz und Verzweifelung, Stolz und Verachtung, Trotz und Hohn, Furcht und Staunen sieht man in den verschiedensten Nüancirungen ausgedrückt in seinen kräftigen Figuren, denen indeß die edle Einfachheit des Raphael und die Anmuth des Guido fehlt. Unübertroffen beinahe ist Rubens in der wahrhaften und größtentheils höchst sprechenden Darstellung der menschlichen Leidenschaften, welche auch Le Brün zwar treffend, aber nur zu oft mit greller Uebertreibung der Minen und Gesten wiedergiebt. Nächst den dem mimischen Ausdruck besonders gewidmeten Werken des Le Brün, Camper, Götz, Engel, Seckendorf, Michaelis u. a. m. sind auch die Werke mancher Kupferstecher noch in dieser Hinsicht fleißig zu studiren. Unter vielen derselben mögen hier zu sorgfältiger Auswahl und einsichtsvoller Benutzung die Blätter von Callot, Hogarth und Chodowiecki erwähnt werden."[1])

Außer den im Vorstehenden genannten, früheren Epochen angehörigen Meistern könnten noch viele der gegenwärtigen angeführt werden, deren Werke theils in den Originalen, theils in den durch den Kupferstich ꝛc. vermittelten Kopien zugänglich und gleichfalls für das hier in Rede stehende Studium überaus instructiv sind. Um nur einige zu nennen und uns dabei auf deutsche Künstler zu beschränken, führen wir u. a. an: Cornelius, Lessing, Kaulbach, Schrader, A. Menzel ꝛc.; in Beziehung auf das

[1]) Seidel Charinomos I.

Gemüthliche und Naive: Jordan, Meyer aus Bremen, W. und E. Meyerheim; in Beziehung auf das Humoristische und Komische vorzugsweis Hasenclever und Hosemann[1]). — Nächstdem bieten auch noch manche der vielen in Kupferstich oder Holzschnitt ausgeführten Illustrationswerke sehr Belehrendes, wie z. B. die von Ludwig Richter gelieferten Illustrationen, Cornelius Zeichnungen zu Faust und zu den Nibelungen; ferner die „Gallerie zu Shakspeares dramatischen Werken, in Umrissen von M. Retzsch". Diese Umrisse, in Kupferstich ausgeführt, wurden schon 1828 von Göthe günstig aufgenommen. Sie haben nicht alle gleichen artistischen Werth und auch für den Zweck, um deswillen wir sie hier empfehlen, können sie nur mit Auswahl benutzt werden. Als für denselben besonders geeignet möchten wir die Umrisse zu Hamlet bezeichnen. Das 5. Blatt derselben ist wie zur Erläuterung dessen entworfen, was wir im vorigen und gegenwärtigen Paragraphen über das Einheitsgesetz der Totalgebärde und über die Attitude sagten. Es ist Act III Sc. 1 entnommen und stellt den Moment dar, in welchem Hamlet mit dem Selbstgespräch über Sein und Nichtsein auftritt. Der Prinz hat so eben die Worte: „Sein oder Nichtsein, das ist die Frage" gesprochen und hält einen Augenblick ein, um sich die Frage zu beantworten oder weiter darüber zu reflectiren. Hier ergiebt sich mit innerer Nothwendigkeit eine Pause zur Fixirung der begleitenden Gebärde und somit einer Attitude, und diese tiefbedeutsame Attitude ist in jeder Beziehung von dem zeichnenden Künstler treffend dar-

---

[1]) Neben den oben Genannten, erwähnen wir hier auch noch den, als Maler etwa mit A. Menzel in gleichem Range stehenden Schwedischen Künstler Wahlbom deswegen, weil er in der Gymnastik ein eifriger Schüler und Gehülfe P. H. Lings und mit Diesem für den praktischen und instructiven Betrieb der Aesthetischen Gymnastik thätig war. Wahlbom hat während der letzten beiden Decennien in Rom und Paris nur als Historien- und Thierstückmaler gearbeitet; früher lieferte er als Sculpteur eine Menge ausgezeichneter Kupferstichwerke, sowie auch einige vortreffliche plastische Arbeiten. — Kurz vor Lings Tode lieferte er für die Vorträge über Aesthetische Gymnastik eine Gallerie von 100 Handzeichnungen, betreffend die Mimik, welche aber von den Erben dem Künstler zurückgegeben wurden. Wir haben von diesen Blättern leider nur einzelne in nicht sonderlichen Copien zu sehen bekommen.

gestellt; ebenso auch die des hinter der Wand lauschenden Königs und des Oberkämmerers Polonius. Wird die Shakspeare-Gallerie von Kaulbach vollständig erschienen sein, so wird dieselbe für den hier beregten Zweck um so mehr dienen können, wenn man die von M. Carriere dazu gelieferten, werthvollen Erläuterungen mit zur Hand nimmt. — Sofern die Uebertreibung in der Darstellung einer menschlichen Erscheinung, ja auch die künstlerisch wohlausgeführte, sinnvolle Carricatur derselben, dazu dient, das Charakteristische in der Erscheinung und dessen was sie zum Ausdruck bringt recht augenfällig hervorzuheben, sind für das Studium der mimischen Formen oder des Gebärdenausdrucks und der Attitude außer den Zeichnungen Hogarths hauptsächlich die in den Münchener „Fliegenden Blättern" gelieferten überaus instructiv.

§. 78. Je nach dem Verhältniß, welches der menschliche Körper zu der ihm tragenden oder stützenden Fläche einnimmt, lassen sich die Attituden unterscheiden als stehende, sitzende, knieende und liegende[1]). Diese Unterscheidung ist zunächst nur eine rein äußerliche und vielfach bedingt durch die Form und Beschaffenheit der tragenden Grundfläche, sowie durch Localverhältnisse überhaupt.

Die unmittelbar natürlichste Stellung des menschlichen Körpers ist die stehende[2]). Dieselbe ist, weil in ihr die Glieder am wenigsten gebunden sind und die größte Mannigfaltigkeit der Stellungsveränderungen und Bewegungen für sie möglich bleibt, zugleich die freieste, und deswegen, so wie aus noch anderen Gründen, für die mimischen Darstellungen so sehr die vorherrschende oder gewöhnliche, daß, wenn von Attituden die Rede ist, die stehende als solche gar nicht eigens bezeichnet wird. — Die verschiedenen Arten der stehenden Attitude werden äußerlich bedingt durch die Fußpositionen und das Stellungsverhältniß der unteren Extremitäten im Ganzen; im Uebrigen aber ist selbstredend

---

[1]) Bei theatralisch mimischen Darstellungen kann auch die Attitude im Hang vorkommen, wobei der Körper durch möglichst unbemerkbare technische Vorrichtungen in der Luft schwebend erhalten wird.

[2]) S. Abschnitt II d. Bchs. Zweite Auflage § 52 Anmerkung S. 167.

die jedesmalige Attitude nach ihrer inneren oder mimischen Bedeutung durch das seelische Princip bestimmt, kraft dessen auch erst die unteren Extremitäten ihre entsprechende Stellung erhalten, worüber wir bereits in §. 75 Näheres sagten. — Nächst der stehenden findet die sitzende Stellung am meisten für Attituden Anwendung. Von den weiteren äußerlichen Unterscheidungen heben wir hier hervor: die vollsitzende Stellung, bei welcher der Körper nicht blos auf dem Gesäß, sondern zugleich auf der ganzen unteren Fläche der Oberschenkel aufruht; wogegen er bei der knappsitzenden nur auf dem Gesäß ruht, also bei einem Sessel ꝛc. auf der Kante desselben. Bei der langsitzenden Stellung ruhen außer dem Gesäß die Ober- und Unterschenkel mit auf der Tragefläche. Besondere Modificationen sind dann noch die, daß die Beine entweder ausgestreckt, angezogen oder unter die Sitzfläche zurückgezogen, daß sie geschlossen oder voneinandergespreizt sind, daß ein Schenkel über den andern geschlagen ist u. s. w. Eine besondere Weise des Sitzens ist ferner noch die lehnsitzende Stellung, bei welcher der Oberkörper mit mehr oder weniger Rückneigung eine Anlehnung nimmt. Auch die Arme können eine besondere Stützung erhalten, sei es daß sie auf Armlehnen aufruhen oder daß sie auf einem vor dem Sessel befindlichen Gegenstand (Tisch, Stock ꝛc.) aufgestützt werden. — So mannigfaltig nun aber die Arten oder Formen des Sitzens sein können und eine so vielfältige Deutung sich in mimischer Hinsicht an diese Formen knüpfen möge: so werden sie bei mimischen Darstellungen doch immer an sich d. h. abgesehen von dem eigentlichen Gebärdenausdruck, nur bedingt sein entweder durch das Bedürfniß zur physischen oder auch psychischen Ruhe, oder durch gewisse conventionelle Verhältnisse (z. B. durch eine bestimmte Etiquette), oder auch dadurch, daß eine Aktion zu ihrer Vollziehung die sitzende Stellung erforderlich macht. — Als Beispiel für verschiedene Arten des Sitzens mag die Scene im Hamlet (III: 2), wie sie in den Umrißzeichnungen von Retzsch (Bl. 6) und in einer Zeichnung von Chodowiecky dargestellt ist, dienen; der letztere Künstler hat die Scene einen Moment früher gefaßt als der erstere. Beide Blätter sind zugleich, namentlich in Betreff des Prinzen und des Königs, sehr geeignet als Beispiele der

Gebärdung in sitzender Stellung. In letzterer Hinsicht verweisen wir u. a. auch noch auf die nach Kupferstichen allbekannte bildliche Darstellung des „Abendmahls" von Leonardo da Vinci.

In der knieenden Stellung ruht der Körper entweder auf beiden Knieen oder nur auf dem einen, während dabei der andere Fuß vorgesetzt ist. Im letzteren Falle heißt die Stellung insbesondere halbknieende. Die knieende Stellung ist an und für sich die am wenigsten natürliche und findet bei mimischen Darstellungen nur in einzelnen bestimmten Fällen Anwendung. Sie dient nehmlich, wie bereits in §. 75 beiläufig bemerkt wurde, angemessener Weise nur zu den Gebärden oder Attituden der tiefsten Devotion und unter Umständen auch zu denen der höchsten Verzweifelung. Außerdem kann sie aber allerdings zur Darstellung gewisser Aktionen erforderlich werden, wie z. B. für Shylock, wenn er sein Messer auf dem Fußboden wetzt. — In der liegenden Stellung ruht der Körper seiner ganzen Länge nach oder doch größeren Theils auf einer horizontalen oder nur wenig geneigten Tragefläche auf. Sie ist diejenige Stellung, bei welcher man sich der vollsten physischen und psychischen Ruhe hingeben kann, bei welcher aber auch die meiste Gebundenheit der Glieder für die Gebärde und Aktion stattfindet. Mit wenigen Ausnahmen wird daher bei mimischen Darstellungen die liegende Darstellung nur da vorkommen, wo die obwaltenden Verhältnisse das Verlangen nach jener Ruhe oder diese selbst mit sich bringen, wie namentlich in der Darstellung des Schlummers, des Schlafs und der Ohnmacht. Der Tod selbst liegt eigentlich außer dem Gebiete mimischer Darstellung; sehr entschieden aber gehört dahin der Uebergang vom Leben zum Tode, das Sterben. Nimmt man dasselbe als durch eine Gewaltthat oder überhaupt als plötzlich erfolgend an, so wird die Darstellung in der Regel zur liegenden Stellung führen und dieselbe mit einem zwar verhältnißmäßig beschränkten aber doch ausdrucksvollen Gebärdenspiel zu verbinden sein, wie z. B. in der Darstellung des von Don Juans Degenstoß getroffenen, niedergesunkenen Comthur, des sterbenden Kaspar im Freischütz u. s. w.

Schließlich haben wir nun noch mit einigen Worten derjenigen Bewegungen zu erwähnen, durch welche der Körper aus seiner

unmittelbaren oder stehenden Stellung in die anderen der genannten und aus diesen wieder zur stehenden Stellung übergeht. Es sind diese Bewegungen Aktionen, welche zunächst oder an sich eben nur jenen Uebergang vermitteln; aber durch die Art und Weise, wie sie vollzogen werden, erhalten auch sie mimische Bedeutung. Jedenfalls sind sie ebenfalls zum Gegenstand der Uebung zu machen.

Das Setzen, Niedersetzen, Hinsetzen. Schlichthin besteht diese Bewegung in einer Kniebeugung, durch welche der Oberkörper herabgesenkt und das Gesäß auf die Tragefläche eines Sessels zc. zum Aufruhen gebracht wird. Diese einfache Bewegung modificirt sich aber auf mannigfaltige Weise, je nach der Stellung, in der man sich mit den Füßen im Stehen befindet, je nach der Höhe der Tragefläche über den Fußboden und je nach ihrer besonderen Einrichtung und Beschaffenheit, je nach der Form des Sitzes die man einnehmen will, sowie auch nach dem Maße der Geschwindigkeit, mit der die Bewegung vollzogen wird. In der letzteren Hinsicht wird sie vorzugsweis mimisch bedeutsam. Ein auffällig langsames Hinsetzen deutet, abgesehen von rein physischen Ursachen, im Allgemeinen bedächtiges oder langsames, träges Wesen an; auch übertriebene, pedantische Würde zeigt sich im langsamen Niedersetzen. Das auffällig rasche Setzen ist entweder, wenn der Körper dabei entschieden seiner Schwere überlassen wird, ein Zeichen plumpen, ungeschlachten Wesens oder gänzlicher Kraft-erschöpfung, oder es deutet, wenn es mit mehr Aktivität als heftiges Niedersetzen erfolgt, auf heftiges, ungestümes Wesen, auf Eile zc. Eine besondere, oft vorkommende Art sich zu setzen, ist die, daß man die Arme mit ihren Händen auf die sich beugenden Kniee aufstemmt. Es deutet diese Art des Setzens Bequemlichkeit oder gemächliches Wesen an. Das gewöhnliche, anstandsmäßige Setzen darf weder in der einen noch in der anderen jener extremen Weisen, auch nicht in der letzterwähnten bequemen erfolgen. — Ist der Sitzplatz sehr niedrig oder gar der Sitz auf dem Fußboden selbst einzunehmen, so kann das Niedersetzen nicht füglich anders als unter Zuhülfenahme eines Armes erfolgen, der sich mit seiner Hand auf die Tragefläche aufstützt und die Last des sich herabsenkenden Oberkörpers auf sich nimmt bis das Gesäß die Sitzfläche erreicht.

Das Hinknieen oder Niederknieen auf das eine Knie findet auf gleichem Fußboden immer so statt, daß der eine Fuß in Schritt- oder Gangstellung entweder vor- oder zurückgesetzt wird und in demselben Moment, wo er auftritt, auch sogleich die Kniebeugung beginnt, wobei jedesmal das Knie des hinteren Beines das auf dem Fußboden aufknieende wird, während das andere sich ebenfalls entsprechend winkelt, in der Regel so weit daß der Unterschenkel lothrecht steht und der Winkel in der Kniekehle einen rechten bildet. Sollte jedoch eine halbknieende Stellung auf erhöheter Tragefläche, wie z. B. auf einer dicht vor befindlichen Stufe erfolgen, so muß jedesmal der eine Fuß zurückgesetzt und das vordere Knie das aufknieende werden. In solchem Falle, der hauptsächlich nur bei ceremoniösen Handlungen vorkommt, wird es indeß gewöhnlich angemessener sein, mit beiden Knieen auf die Stufe zu knieen. — Dient das Niederknieen zur Darstellung andächtiger Handlungen, zur Darbringung feierlicher Huldigung, respectvoller Devotion und Aehnlichem, so muß es in ruhiger, obschon nicht in zu auffällig langsamer Bewegung erfolgen; bei leidenschaftlichen Ausbrüchen dagegen, bei heftigen erotischen Scenen 2c., erfolgt es in heftiger Bewegung.

Das Hinlegen oder Niederlegen geschieht, namentlich wenn es auf gleichem Fußboden stattfinden muß, angemessener Weise immer so, daß man sich aus der stehenden Stellung entweder erst in die sitzende oder erst in die knieende Stellung begiebt und aus jener oder dieser sich niederlegt. Soll der Liegende nicht mit dem Oberkörper aufliegen, so muß er den einen Unterarm auflegen und sich auf den zugehörigen Oberarm stützen; soll dagegen auch der Oberkörper und zwar seitlings mit aufliegen, so wird zur Stützung entweder der selbseitige Arm so benutzt, daß der Oberarm auf dem Fußboden aufliegt und der Unterarm durch seine Hand den Kopf stützt, oder es sucht Letzterer eine bloße Unterlage auf den völlig hingelegten Arm. — Aus der stehenden Stellung gelangt man aber in die liegende auch noch auf andere Weise als durch das eigentliche Legen; nehmlich noch durch das Niedersinken, Umsinken und Hinstürzen, Bewegungen, welche für ästhetische Darstellungen Schwierigkeit haben. Die leichteste derselben ist noch das Niedersinken, welches zunächst in

einem successiven lothrechten Zusammensinken und Hinsinken auf die Kniee und dann erst in einem Umfallen des Oberkörpers besteht; bei dem Umsinken dagegen tritt sogleich in den ersten Momenten ein Ueberneigen des Oberkörpers nach hinten oder nach der Seite und die Fallbewegung schon ein, ehe der Körper eine vermittelnde Stützung findet. In Betracht der Unmöglichkeit, ein solches Umsinken naturgetreu vollständig darzustellen, ohne daß der schwere und harte Fall des Körpers auf den Fußboden einen ästhetisch widerwärtigen Eindruck auf den Anschauenden macht, hilft man sich dadurch, daß entweder ein Anderer in seinen Armen den Umsinkenden auffängt, oder daß man das Umsinken eintreten läßt in der Nähe einer erhöhten, weichen und auch sonst passend eingerichteten Tragefläche, die den Körper noch inmitten des Falles aufnimmt. Das Hinstürzen, gewöhnlich nur vorlings erfolgend, läßt sich zwar durch das Hinknieen auf ein Knie und durch geschicktes Vornehmen und Aufstützen der Hände vermitteln, da aber die ganze Bewegung ihrer Bedeutung gemäß mit Heftigkeit erfolgen muß, erfordert sie Geübtheit, wenn sie nicht ebenfalls widerwärtig (oder auch lächerlich) anzusehen sein soll.

Das Zurückkommen in die stehende Stellung aus einer der übrigen genannten wird durch das Aufstehen, Aufrichten oder Erheben, oder durch das Aufspringen bewirkt. Mit „Aufstehen" bezeichnen wir hier die betreffende Bewegung schlichthin, wie sie gewöhnlich und ohne daß sie an sich etwas Charakteristisches ausdrückt, vor sich geht. Als „Aufrichten" oder „Erheben" dagegen bezeichnen wir in Beziehung auf den ganzen Körper ein Aufstehen, welches in ruhiger, gehaltener Weise stattfindet, und gemessenes Wesen, feierliche Stimmung, Würde u. dgl., oder auch, wenn es sichtlich successiv erfolgt: Bedächtlichkeit, Achtsamkeit, Erwartung 2c. ausdrückt. Das Aufrichten betrifft oft aber auch nur den Oberkörper, indem er aus einer liegenden oder lehnsitzenden Stellung zu einer freien, aufrechten Haltung übergeht. Das „Aufspringen" aus der sitzenden, knieenden oder liegenden Stellung in die stehende ist zwar keine eigentliche Sprungbewegung; durch ihre Raschheit und Heftigkeit erinnert sie aber an den Sprung und dient daher auch durchaus angemessen zur Darstellung oder Kundgebung sprunghaft eintretender Erregungen,

wie z. B. der plötzlichen Ueberraschung, des Schrecks, eines Zornausbruchs, wie überhaupt aller plötzlich eintretenden exaltativen Affekte.

c. Die Fortbewegungen.

Von den Fortbewegungen, deren der menschliche Körper fähig ist, kommen hier nur diejenigen in Betracht, durch welche er sich aus eigener Kraft und zwar lediglich mittelst Ausschreitens der Füße auf festem und keine besonderen Erschwernisse darbietendem Grund und Boden von der Stelle bewegt[1]). Als solche Bewegungen ergeben sich das Gehen, das Laufen und das Springen, so wie noch die unter besonderen Kunstformen stattfindenden orchestischen Bewegungen. — Inwiefern die genannten Bewegungen hierher gehören, wo von den mimischen Formen die Rede ist, findet sich bereits in §. 64 (S. 238) im Allgemeinen angedeutet; denn es zeigte sich dort, daß die innere Erregung, aus welcher die mimischen Bewegungen hervorgehen, auch den ganzen Körper so ergreifen könne, daß er sich von der Stelle fortbewegt. Zu solchen Fortbewegungen kann nun die innere Erregung ebensowohl als momentaner Affekt, wie auch als Trieb, allgemeine Seelenstimmung ꝛc. oder auch als bestimmte Absicht das impulsirende und bestimmende Princip sein. Demnächst aber erweisen sich jene Bewegungen, zum Theil wenigstens, für mimische Darstellungen überhaupt als nothwendig, insofern es bei Letzteren nicht blos darauf ankommt, daß ein Individuum als solches allein, sondern daß es auch in seinem Verhältniß zu anderen gegenwärtigen oder hinzutretenden Individuen sich mimisch handelnd darstelle, und daß so auch die inneren Wechselbeziehungen und die daraus entspringenden concreten Verkehrsverhältnisse und Conflikte zwischen den zusammentreffenden Individuen in den mimischen Verhalten und Handlungen derselben zur Anschauung gelangen können. Daß dies nun nicht füglich anders als unter einem, durch jene Fortbewegungen vermittelten, wechselseitigen Annähern und resp. Entfernen möglich sei, muß einleuchten. Ein

---

[1]) Noch andere, aber nicht hierher gehörige Fortbewegungen würden sein: das Steigen, Klimmen, Klettern, Schwimmen u. s. w.

solch räumliches Annähern und Entfernen wird aber sehr oft selbst für das einzelne Individuum erforderlich, da dieses doch immer in einer lokalen Situation auftritt und hier in mannigfache Beziehungen zu den vorhandenen äußeren Objekten geräth, von welchen es sympathisch oder antipathisch afficirt und denen es sich zu nähern oder von denen es sich zu entfernen bewogen wird.

Das Gehen, Laufen und Springen.

§. 79. Fassen wir die Bewegung des Gehens zuvörderst noch nicht so auf, wie sie einen bestimmten Affekt, besonderen Seelenzustand, Charakter rc. zum Ausdruck dient, sondern nur als eine Fortbewegung, durch welche ein räumliches Nähern oder Entfernen oder überhaupt eine Ortsveränderung vermittelt wird, so treffen wir gleichwohl auch bei solcher Auffassung, sofern es sich dabei um die Gangbewegung in ästhetischen Darstellungen handelt, wenigstens auf die allgemein ästhetische Forderung, daß der Gang als eine schönheitsgemäße Erscheinung sich zeige.

Diese Forderung schließt aber als Vorbedingung in sich ein, daß der Gang in correkter Form stattfinde, d. h. daß er der normalen Form, welche sich aus den Gesetzen der Mechanik des menschlichen Gangs ergiebt, gemäß sei. — Im Allgemeinen wird dieser Bedingung entsprochen, wenn der Gang rücksichtlich der Schrittweite, des Tempos und der Geschwindigkeit sich nicht merklich von den mittleren Maßverhältnissen entfernt und wenn rücksichtlich des Verhaltens der Körperglieder keine auffälligen Abweichungen von dem in der Mechanik des natürlichen Gangs begründeten normalen Verhalten stattfinden. Als normwidrig oder incorrekt und somit auch als unschön wird daher der Gang erscheinen, sobald er in auffällig langen oder kurzen Schritten, in zu raschem oder zu langsamem oder mit der Schrittweite nicht übereinstimmendem Tempo erfolgt; ferner wenn er ein stampfender, schleifender oder latschiger ist; wenn er ein schlotternder, schwerfälliger, plumper, harter oder stelziger ist; wenn die Füße nicht hinreichend oder wenn sie übermäßig auswärts gesetzt werden oder wenn sie einander streifen oder sich kreuzen; wenn ferner das Gehen ein knickendes, wippendes, wankendes, wackelndes oder watschelndes ist; wenn es ein schwänzelndes, hinkendes, steifes ist; wenn es

ferner in Beziehung auf die Haltung des Oberkörpers ein krummes, gebücktes, schiefes oder wiegendes, und in Beziehung auf die Arme ein schlenkerndes oder sägendes ist[1]).

Indem aber die hier genannten und noch andere etwa mögliche Fehlerhaftigkeiten vermieden werden, macht dies allein den Gang noch keineswegs zu einem schönen, sondern eben nur zu einem correkten, d. h. fehlerfreien. Die Correctheit für sich genommen ist nur eine negative Bestimmung. Erst die mit Grazie der Bewegung vereinte Correctheit derselben macht den Gang zu einer schönheitsgemäßen Erscheinung. Zur Grazie aber gehört, daß das Vermeiden jener Fehlerhaftigkeiten nicht als solches erkennbar werde, die Abwesenheit derselben nicht als Folge einer Anstrengung, eines absichtlichen Sichzusammennehmens und Achtens-auf-sich erscheine; die Correctheit des Ganges vielmehr mit solcher Leichtigkeit, Ungezwungenheit und Ungeziertheit eingehalten werde, als ob sie sich ganz wie von selbst ergebe. So ohne Weiteres ergiebt sich indeß eine solche Weise des Ganges keineswegs von selbst; sie wird, abgesehen von der rein technischen Fertigkeit im Gehen, immer erst die unmittelbare Folge einer reinen Harmonie der Seele sein, die zugleich deren Leiblichkeit durchdringt und in deren leiblichen Bewegungen eben als Grazie zur Erscheinung kommt.

Jenachdem der Grundton jener Harmonie seiner Natur nach mehr den Bestimmungen des Reizenden, Lieblichen, Gefälligen oder mehr denen des Starken, Imponirenden, Erhabenen entspricht, zeigt sich die Grazie näher als Anmuth oder als Würde und demgemäß der Gang als anmuthvoller oder als würdevoller. — Man ersieht hieraus, daß der Gang, auch wenn man ihn zunächst

---

[1]) Im Athenäum für rationelle Gymnastik Bd. IV. S. 297—345 haben wir in einer ausführlicheren Abhandlung „über den menschlichen Gang", die Mechanik dieser Bewegung nachgewiesen und die verschiedenen Abweichungen von der normalen Form specieller erklärt. So weit Letztere auf mittleren Maßverhältnissen beruht, ist nicht zu übersehen, daß diese nicht etwa als für alle Individuen gleiche, sondern daß sie für jedes Individuum nach dessen Körperproportionen &c. festzustellen sind. Von dieser Feststellung wird nur da abgewichen, wo (wie z. B. bei dem Marschiren militairischer Massen) ein abstrakt allgemeines Mittelmaß aus besonderen Gründen festgestellt werden muß.

nur in allgemein ästhetischer Hinsicht auffaßt, sich doch schon mimisch bedeutsam erweis't, weil er Inneres zur Erscheinung bringt, nemlich anmuthiges und würdiges Wesen — und zwar entweder als wahrhaftes oder als angenommenes, erkünsteltes, (als Geziertheit, Coquetterie, Pedanterie), so wie andererseits auch den Mangel anmuthigen und würdigen Wesens oder das Gegentheil davon (Plumpheit, Ungeschlachtheit, Tölpelhaftigkeit 2c.)

§. 80. Daß der menschliche Gang, als eine durch den freien Willen impulsirte oder überhaupt als seelisch bestimmte Bewegung, nicht strikte an die Gesetze seiner Mechanik gebunden ist, versteht sich von selbst, und so haben jene Gesetze auch für die Aesthetik des Ganges zunächst nur in so weit ihre Geltung, als der Gang schlichthin seiner unmittelbaren Bestimmung nach als eine Bewegung zur Ortsveränderung überhaupt in Betracht kommt. Was nach der Mechanik rücksichtlich der Schrittweite, des Tempos und der Geschwindigkeit 2c., sich als das Gesetzmäßige oder Normale und Richtige der Gangbewegung ergiebt, unterliegt bei der Ausführung derselben sowohl im praktischen Leben, wie auch in ästhetischen Darstellungen den vielfältigsten Modificationen, theils kraft der inneren Selbstbestimmung des freien Willens, theils in Folge eben eintretender Affekte, herrschender Gemüthsstimmungen 2c., oder auch habituell gewordener Gewöhnungen, Eigenheiten u. s. w.

Abgesehen daher von dem Spielraum, den schon die Anmuth und Würde für sich beanspruchen, müssen nothwendig noch weitere Nüancen und Modulationen in der Gangbewegung eintreten, sofern dieselbe zum mimischen Ausdruck bestimmter Charaktere oder besonderer seelischer Erregungen und Zustände dienen soll. So ist wohl klar, daß z. B. Freude und Lustigkeit eine merklich gesteigerte, Trauer und Wehmuth eine merklich verringerte Ganggeschwindigkeit mit sich bringen, wie überhaupt exaltirende Affekte und Stimmungen eine Steigerung, deprimirende dagegen eine Verminderung dieser Geschwindigkeit. Muth und Entschlossenheit zeigen einen festen, sichern Tritt, stetiges oder auch accellerirendes Tempo; Muthlosigkeit einen schwan-

kenden und matten Tritt, langsames oder doch sehr mäßiges und resp. retardirendes Tempo. Bei Angst und Entsetzen ist der Gang schlotternd, bei Wuth und Jähzorn stürmend. Scheinheiligkeit und Arglist schleichen; Geckenhaftigkeit und Eitelkeit gehen meist mit kurzen und wippenden Schritten und sehr auswärts gesetzten Füßen; Phlegma und Trägheit haben einen langsamen und schleppenden oder wohl auch latschigen, der Trotz einen stampfenden Gang u. s. w. Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß, je weiter der besondere Charakter eines Menschen sich von dem Ideale des Menschheitlichen entfernt, je unwürdiger die Affekte und das seelische Verhalten diesem Ideale sind und sich somit als psychische oder moralische Schwächen und Fehler erweisen, um so weiter auch die Abweichungen von dem normalen Gang über den Spielraum, welchen der Ausdruck der Anmuth und Würde beansprucht, hinausgehen werden und der Gang um so entschiedener den einen oder den andern oder mehrere jener Formenfehler, die wir im vorigen Paragraphen hervorhoben, aufzeigen wird.

Wir dürfen es hier nicht unerwähnt lassen, daß außer den inneren, seelischen Bestimmungen, aus welchen sich die verschiedenen Gangweisen erzeugen, die Art des Gehens auch noch von äußeren Bedingungen vielfach abhängig ist. Es gehört zu solchen Bedingungen u. a. und hauptsächlich die Oertlichkeit, die locale Situation und Umgebung 2c. — Ist die Oertlichkeit eine räumlich beschränkte, so folgt von selbst, daß auch die Gangbewegung, namentlich nach der Anzahl, Weite und Geschwindigkeit der Schritte, einer entsprechenden Beschränkung unterliegt. So unvermeidlich nun eine solche ist, so darf doch ungeachtet derselben die Gangbewegung keinenfalls das Charakteristische verlieren, das ihr kraft ihrer inneren, seelischen Bestimmtheit zukommt. Den Forderungen dieser und doch zugleich jener äußeren Nöthigung in entsprechendem Maße zu genügen, ist nicht leicht und verlangt viel Routine. Ein wesentliches Erforderniß dabei ist, daß der Blick für das Abschätzen von Entfernungen geschärft und der innere Sinn zwar gesammelt, aber nicht durch Aengstlichkeit, Schüchternheit oder sonst auf andere Weise befangen oder verwirrt sei. Bieten sich in der Oertlichkeit besondere äußere Objecte

dar, zu welchen der Gehende gewollt oder ungewollt in Beziehung zu treten hat, so wird sie natürlich auch noch hierdurch mitbedingend für die Art des Gehens, und dasselbe ist der Fall, sofern der Oertlichkeit durch Sitte, Convenienz xc. eine bestimmte Bedeutung zukommt.

§. 81. Sowohl die anatomische Einrichtung des menschlichen Körpers überhaupt und seiner Gehwerkzeuge im Besonderen, wie auch das Verhältniß der Gangbewegung zu dem Gesichtssinn begründet es, daß in Beziehung auf die Richtung des Ganges das Vorwärtsgehen die natürlichste Weise des Gehens ist, und es ist in der That auch so sehr die gewöhnliche, daß selbst dann, wenn ein Entfernen von einem Object, dem man den Blick und die Vorderseite des Körpers zugewendet hatte, eintreten soll, in den allermeisten Fällen Gesicht und Vorderseite des Körpers abgewendet und das Entfernen durch Vorwärtsgehen vermittelt wird, anstatt daß man dem Object Gesicht und Vorderseite zugewendet läßt und sich durch Rückwärtsgehen entfernt. Indessen, da die Einrichtung unserer Gehwerkzeuge diese andere Weise des Gehens doch gestattet, so kann sie allerdings auch Anwendung finden; es wird sich dies jedoch vernünftiger- oder angemessenerweise immer nur auf einzelne bestimmte Fälle beschränken, auf solche nemlich, wo es aus besonderen Gründen wirklich darauf ankommt, daß das Gesicht und die Vorderseite des Körpers während des Entfernens einem Objecte, einer anderen Person xc. zugewendet bleibe. Ein solcher, hier nicht zu übergehender Fall tritt ein, sobald man sich von einer Person, der man Ehrerbietung oder Achtung zu erweisen schuldig ist, zu entfernen hat. Hier fordert es die conventionelle, aber auch an sich begründete Anstandsregel, daß man sich zunächst einige Schritte rückwärts schreitend entfernt, ehe man sich umdreht und im gewöhnlichen Gange fortgeht. Die Außerachtlassung dieser Regel gilt mit Recht für ein Zeichen von Unehrerbietigkeit oder Geringschätzung oder wenigstens unschicklichen Wesens; mit den entsprechenden Gebärden verbunden, drückt sich dadurch auch noch ein höherer Grad von Unwillen, Trotz xc. aus. Das Rückwärtsgehen um einige Schritte findet auch noch An-

wendung, um die Gebärde großer Verwunderung oder des Erstaunens, des Entsetzens und ähnlicher Affecte zu verstärken. Welche Fälle sonst noch vorkommen mögen, es wird sich, wie bei den angeführten, auch bei allen anderen ergeben, daß das Rückwärtsgehen immer nur auf wenige Schritte sich beschränkt und in den meisten Fällen passender als bloßes Zurücktreten zu bezeichnen sein wird.

Wie mit dem Rückwärtsgehen, so verhält es sich auch mit dem Seitwärtsgehen. Auch diese Weise des Gehens ist ausführbar; aber sie wird im praktischen Leben wie in mimischen Darstellungen ebenfalls nur in einzelnen bestimmten Fällen Anwendung finden. Seine hauptsächliche Anwendung findet das Seitwärtsgehen als Ausweichen und Platzmachen, wird aber auch dann fast immer nur in wenigen Seitwärtstritten bestehen.

Die Linie, welche die Füße beim Gehen auf dem Grund und Boden beschreiben, nennen wir die Ganglinie. Hält man beim Gehen die ursprünglich eingeschlagene Raumrichtung unveränderlich oder doch ohne bemerkbare Abweichungen ein, so wird die Ganglinie eine gerade und man bezeichnet die Bewegung als Geradeausgehen. In dieser Weise geht man zunächst immer, weil sie wieder die natürlichste ist, namentlich wenn es darauf ankommt, sich einem Object, einer anderen Person &c. zu nähern. In gebogenen oder gebrochenen Linien wird man bei mimischen Darstellungen wie im praktischen Leben nur dann gehen, wenn Hindernisse auf dem Wege oder dieser selbst durch seine Führung äußerlich dazu nöthigen oder auch wenn besondere Motive uns dazu bestimmen. — Zu den Fällen, in welchen jene äußere Nöthigung eintritt, gehört u. a. auch der, daß zwei Gehende auf derselben Ganglinie einander begegnen. Es entsteht dann die Nothwendigkeit des Ausbiegens, Ausweichens, welches für gewöhnlich billiger- und schicklicherweise ein beiderseitiges ist und wobei es rathsam und vielerorts conventionell ist, daß jeder von Beiden zu seiner Rechten hin ausbiegt; im Uebrigen aber erfordert es der Anstand, daß man beim Begegnen einer Respectsperson dieser den Weg völlig frei läßt und seinerseits allein und zwar womöglich rechts ausbiegt. Dasselbe Verhalten hat schicklicherweise der Herr der Dame, die Jugend dem Alter, der

Rüstige dem Schwachen gegenüber zu beobachten. — Als besondere seelische Motive, welche zu einem Gehen in gebogenen oder gebrochenen Linien führen, mögen erwähnt sein: Arglist, Argwohn, Mißtrauen, Spionage, Verlegenheit, Angst, Verzweiflung u. s. w.

Von dem Begegnen schlichthin, das wir vorhin im Auge hatten, ist wesentlich zu unterscheiden das „Aufeinander-Zugehen", wobei es auf ein beiderseitiges Haltmachen und Stehenbleiben eigens abgesehen ist. Das Verhalten hierbei hängt so sehr von den das Zusammentreffen bestimmenden Motiven und nächstdem von dem Rangverhältniß der Personen, von den Localbedingungen und hundert anderen Umständen ebenfalls so sehr ab, daß sich etwas Bestimmtes darüber in Kürze nicht sagen läßt. Sofern Würde, Respect und Anstand das allein Maßgebende sind, muß bei solchem Aufeinander-Zugehen der Gang, wenn er vorher rasch, eilig oder gar heftig war, in seinen letzten Schritten gemäßigt und dann so angehalten werden, daß zwischen beiden Personen noch eine gewisse Distance verbleibt. Im Minimum läßt sich Letztere auf etwa zwei Schritt annehmen; im Uebrigen aber ist ihre Größe wesentlich durch das Rangverhältniß der Personen und das innere Motiv solcher Begegnung bedingt. — Das Verhalten ist natürlich ein ganz anderes, wenn die betreffenden Personen in leidenschaftlicher Erregung oder überhaupt unter dem vorwiegenden Einfluß eines Affects aufeinander zugehen.

§. 82. Faßt man den Gang in einer sich abschließenden Reihe von Schritten seiner Continuität nach ins Auge, so tritt noch ein wesentliches ästhetisches Moment hervor, das auch mimisch von hoher und umfassender Bedeutung ist. Wir meinen den Rhythmus des Ganges. Jenachdem nemlich die einzelnen aufeinanderfolgenden Schritte ein sich völlig gleichbleibendes oder ein accellerirendes oder retardirendes Tempo einhalten oder ihr Tempo in gesetzmäßiger Weise wechseln, jenachdem der ganze Gang in einem stetigen Fortschreiten besteht oder ein intermittirender ist, und jenachdem ferner bei den Schritten ein ungleiches Verweilen auf dem einen oder dem anderen Fuße oder auch ein ungleich schweres oder leichtes Auftreten stattfindet, stellen sich

wesentlich verschiedene rhythmische Verhältnisse heraus, von welchen jedes dem Gang einen besonderen Charakter giebt. Was hierüber zu sagen ist, werden wir weiter unten bei den orchestischen Bewegungen aufnehmen und gegenwärtig nur über den intermittirenden Gang Einiges bemerken.

Nehmen wir an, daß ein Gang eine Reihe von m Schritten umfasse, die sich in n Secunden oder Minuten abschließe, so kann diese Schrittreihe entweder wie gewöhnlich eine stetig fortlaufende sein oder sie kann auch, ohne daß eine äußere Nöthigung dazu Anlaß giebt, ein-, zwei- oder mehrmals durch kürzere oder längere, jedoch verhältnißmäßig nur momentane Pausen unterbrochen werden. Im letzteren Falle erscheint der Gang als intermittirender. Die Intermission ist hier, wie bei der Blutcirculation im Pulsschlag, eine Folge innerer Ursachen oder Bestimmungen und somit recht eigentlich eine Erscheinung von mimischer Bedeutsamkeit. Sie tritt u. a. fast immer oder doch ganz natürlicherweise ein, wenn man während des Gehens in Meditation begriffen ist. Zwar ist es gewiß, daß man auch während eines ununterbrochenen Gehens denken kann; aber ebenso gewiß und physiologisch und psychologisch begründet ist es, daß das Gehen ein tieferes, concentrirtes und strenglogisches Denken erschwert und daß man daher bei solchem Denken wie unwillkürlich die Gangbewegung mäßigt und, sobald man im Gedankengang auf verwickelte oder besonders wichtige und entscheidende Punkte kommt, jene Bewegung geradezu auf Augenblicke aussetzt. Als Beispiele für die Anwendung der durch Meditiren verursachten Intermission im Gehen lassen sich fast alle die Scenen in Tragödien 2c. anführen, in welchen bedeutendere Monologen vorkommen. Ebenso natürlich und oft kommt der intermittirende Gang vor, wenn zwei Personen im Wechselgespräch miteinander gehen und während des Gespräches über einzelne Streitfragen in lebhaften Disput gerathen oder auch zu ruhigeren Erwägungen 2c. gelangen. — Außerdem kann das Intermittiren des Ganges auch noch durch Affecte und andere psychische Ursachen entstehen, wie z. B. bei Verzweifelung, Furcht, gespannter Erwartung, Verlegenheit, vager Unschlüssigkeit u. s. w.

§. 83. Eine andere, von dem Gehen durch ihre Mechanik wesentlich unterschiedene Fortbewegung ist das Laufen. — Während beim Gehen in jedem Schritte stets ein Fuß in Berührung mit dem Erdboden bleibt und sogar ein Moment eintritt, wo beide Füße gleichzeitig mit dem Fußboden in Berührung sind, tritt dagegen beim Laufen in jedem Schritte ein Moment ein, wo beide Füße über den Erdboden schweben und niemals ein Moment, wo beide Füße den Fußboden gleichzeitig berühren. Das ist der wesentliche Unterschied zwischen beiden Arten der Fortbewegung. Daß der Lauf eine raschere Bewegung sei als der Gang, kann keineswegs als ein durchaus gültiges Merkmal angeführt werden; denn man kann recht füglich beim Laufen eine Geschwindigkeit annehmen und beibehalten, die selbst gegen die mittlere Ganggeschwindigkeit zurückbleibt. Andererseits muß aber freilich bemerkt werden, daß die alleräußerste Ganggeschwindigkeit doch nicht die mittlere Laufgeschwindigkeit erreicht und daß man daher im praktischen Leben nothwendig die Laufbewegung überall anzunehmen hat, wo die noch mögliche Ganggeschwindigkeit für die beabsichtigte Ortsveränderung nicht zureicht. Jedenfalls liegt die größere Geschwindigkeit in der Tendenz des Laufs und kann insofern allerdings als charakteristisch für diese Bewegung angesehen werden. — Durch ebenerwähnte Tendenz ist denn auch der sehr beschränkte relative Werth bestimmt, den die Laufbewegung für ästhetische und insbesondere für mimische Darstellungen hat. Es kann nemlich diese Art des Fortbewegens vernünftiger- oder angemessenerweise doch überhaupt nur da Anwendung finden, wo es auf einen höheren Grad von Beschleunigung oder geradezu auf ungewöhnliche Eile ankommt. Diese Anwendung erleidet nun aber bei ästhetischen oder mimischen Darstellungen noch insofern eine Beschränkung, als die für solche Darstellungen gegebene Oertlichkeit in den meisten Fällen gar nicht den Raum darbietet, um den Lauf in natürlicher Weise vollständig ausführen zu können und man sich damit begnügen muß, denselben durch einige Laufschritte gleichsam nur anzudeuten. — Noch mag bemerkt sein, daß nach der in sich berechtigten Etiquette des gesellschaftlichen Lebens das Laufen im Allgemeinen nicht für wohl-

anständig gilt und eben nur da als zulässig, wo es durch die besonderen Umstände schlechterdings bedingt ist[1]).

Mit der Bewegung des Laufens hat die des Springens das Gemeinsame, daß auch bei der Letzteren, nur noch entschiedener und auffälliger, beide Füße gleichzeitig über den Erdboden zu schweben kommen. Der wesentliche Unterschied beider Arten von Bewegungen ist nur darin zu finden, daß, während der Lauf als Totalbewegung aus einer stetig sich fortsetzenden Reihe von Schritten besteht und jeder einzelne Laufschritt für sich eben nur als ein Fragment des Laufs gelten kann, das Springen dagegen nicht aus einer solchen stetigen Reihe sich wiederholender Bewegungsacte besteht, sondern eigentlich immer nur aus einem einzigen in sich abgeschlossenen Bewegungsact, aus einem Sprung; denn selbst dann, wenn mehrere Sprünge nacheinander ausgeführt werden, hat jeder derselben seinen besonderen Ansatz und seinen bestimmten Abschluß, so daß mithin auch jeder einzelne Sprung für sich eine Totalbewegung, nicht wie der Laufschritt nur ein Bewegungsfragment ist[2]). Demnächst liegt auch noch darin ein Unterschied zwischen Lauf und Sprung, daß, während bei allen Laufarten die herrschende Bewegungstendenz lediglich die horizontale ist, bei allen Sprüngen, mit Ausnahme des s. g. Weitsprunges, die Tendenz der Bewegung eine verticale, eine Erhebung des Springenden über den Erdboden ist; ja sogar bei dem Weitsprung stellt sich diese Erhebung entschiedener heraus als selbst

---

[1]) So beschränkt nach Obigem die Anwendung und so untergeordnet der Werth des Laufs in der ästhetischen Gymnastik ist, so soll damit doch keineswegs verkannt sein, daß diese Bewegung, so gut wie überhaupt jede naturgemäße Bewegung des menschlichen Körpers an und für sich, Schönheitselemente aufzeigt. Auch wollen wir nicht unterlassen, daran zu erinnern, daß in der pädagogischen Gymnastik der Lauf, sowohl seiner diätetischen wie seiner praktischen Bedeutung wegen, einen der wichtigsten Uebungsgegenstände ausmacht. — Zugleich verweisen wir hiermit auf eine ausführlichere Abhandlung „über den Lauf und die Laufübungen", welche wir in das Athenaeum für rationelle Gymnastik Bd. IV (S. 109—168) lieferten.

[2]) Das Nähere ist zu ersehen aus unserer ausführlicheren Abhandlung „über den Sprung", im Athenaeum Bd. I S. 319 ꝛc.

bei sehr weit ausgreifenden Laufschritten. — Was nun die Anwendung des Springens zu ästhetischen Darstellungen anbetrifft, so haben wir uns darüber, so weit Letztere in orchestischen bestehen, bereits in §. 46 näher ausgesprochen. Was dort, rücksichtlich des untergeordneten Werthes und der sehr zu beschränkenden Anwendung des Sprunges in der Orchestik, gesagt wurde, gilt noch weit mehr rücksichtlich des Verhältnisses des Sprunges zur Mimik. Mit Ausnahme des sogenannten Freudesprunges, als eines Ausdrucks übergroßer Freude und wilder oder ausgelassener Lustigkeit, dürfte sich wohl keine andere zulässige Anwendung des Sprunges in der Mimik nachweisen lassen. Das sogenannte Beispringen (etwa zur Rettung, zu Hülfsleistungen rc.) besteht wie im praktischen Leben so auch als mimische Action nicht sowohl in einem eigentlichen Springen, als vielmehr nur in einem raschen Herbei-Eilen durch einige beschleunigte Gang- oder Laufschritte.

Schließlich erwähnen wir noch das Hüpfen. Es ist ein sprunghaftes Laufen, bei welchem immer derselbe eine Fuß der eigentlich ausschreitende bleibt und der andere nur nachgesetzt wird, so daß die Totalbewegung im Galopptakt erfolgt. Die Schrittweite ist dabei nur eine kurze und die Erhebung über den Erdboden im Verhältniß zur Schrittweite größer als beim gewöhnlichen Lauf. In der Regel erfolgt diese Art von Fortbewegung nur auf ganz kurze Strecken und beschränkt sich oft nur auf zwei oder drei Hüpftritte. Abgesehen von seiner Anwendung als rein orchestische Bewegung, kommt das Hüpfen in mimischer Hinsicht vor bei Aeußerungen naiver Heiterkeit und Lustigkeit und darum eben für gewöhnlich nur bei der Jugend.

Die orchestischen Bewegungen, welche in gewissen Beziehungen ebenfalls schon hier in Betracht gezogen werden könnten, sollen weiter unten sub F. 2 eigens für sich zur Besprechung kommen.

d. Von der Aufeinanderfolge und Verbindung der Gebärden und Actionen in mimischen Darstellungen.

§. 84. In dem Bisherigen haben wir die Gebärden und mimischen Actionen eigentlich nur insoweit betrachtet, wie sie im Einzelnen für sich genommen zum Ausdruck *eines bestimmten* seelischen Elementes dienen oder überhaupt in Folge *eines bestimmten* seelischen Impulses eintreten. Mit Ausnahme der Fälle, wo eine mimische Darstellung lediglich um der Uebung oder um einer bestimmten Kunstabsicht willen — wie etwa bei ausschließlicher Darstellung von Attituden — sich eben nur auf einen bestimmten Affect, auf eine bestimmte Gemüthsstimmung, Begierde, Willensabsicht ꝛc. beziehen und nur dieses oder jenes seelische Element durch mimische Aeußerung zur Anschauung bringen *soll*, wird es sich im Uebrigen wie im wirklichen Leben so auch in der künstlerischen Mimik niemals um ein solch isolirtes, abstract für sich genommenes inneres Motiv handeln, sondern stets um ganze Reihen oder Complexe seelischer Erregungen und Impulse. Wir haben es schon im Eingange zu §. 53, in welchem wir ein geordnetes Verzeichniß einzelner seelischer Elemente lieferten, hervorgehoben, daß im Seelenleben diese Elemente, diese zu mimischer Aeußerung treibenden Impulse in unendlich mannichfachen Wechselverhältnissen zu einander stehen, sich miteinander associiren, ineinander übergehen, sich einander ergänzen, potenziren, schwächen, erzeugen, aufheben, modificiren u. s. w. und so eben erst das eigentliche Gebärdenspiel verursachen.

„Da das Leben der Seele ein ununterbrochenes ist, so giebt es streng genommen im Gebärdenspiel keine Stillstände; es ist dasselbe vielmehr ein stetig fortwirkendes und muß eine ununterbrochene Verbindung der Gemüthsbewegungen darstellen. Darin liegt das Schwierige und Geheimnißvolle des Gebärdenspieles. Als Princip für dasselbe muß demnach gelten: *Kein Affect darf in der Gebärde unvorbereitet auftreten.* Wie er innerlich in der Seele seine Vermittelungen und seine Vorbereitungen durchlebt hat, ehe er sich in seiner völligen Bestimmtheit ausprägt, so muß uns *auch die Gebärde* die oft unscheinbaren und allmäligen Uebergänge versinnlichen. Es wird freilich

oft unmöglich sein, jede einzelne Vermittelung bestimmt festzustellen, sie läßt sich in der Gebärde oft ebenso wenig fixiren, als dies in der Seele selbst der Fall ist, denn sie hängt mit dem Nächstvorhergehenden innig zusammen und trägt auch schon wieder die Keime zu einem anderen Seelenzustand in sich, so daß sie gar nicht rein abgelöst werden kann. — Tritt nun überhaupt kein Affect unmittelbar in der Seele auf, sondern erscheint stets als ein Resultat von Vermittelungen, so werden natürlich in der Gebärde die Uebergänge um so unscheinbarer oder feiner sein, je homogener, um so schroffer und gewaltsamer dagegen, je heterogener die einander folgenden Affecte sind[1]."

Die psychologischen Grund-Bestimmungen, nach welchen das gegenseitige Verhalten der Affecte, Begierden rc. und somit auch die Darstellung eines ganzen Complexes aufeinanderfolgender Gebärden sich im Allgemeinen feststellen läßt, haben wir im §. 54 dargelegt. Specielleres wird sich immer nur durch Exemplification nachweisen lassen. Wir entlehnen eine solche von Engel, welcher in den letzten fünf Briefen seines bekannten Werkes diesen Gegenstand einer besonderen Betrachtung unterzieht. — Nachdem der genannte Autor gesagt, daß die aufeinanderfolgenden Gemüthsbewegungen entweder einartig oder verschiedenartig sein könnten und daß, wenn sie einartig seien, der Unterschied zwischen ihnen blos in der Stärke und Schwäche, sowie die möglichen Arten ihrer Verbindung nur im Anschwellen und Abnehmen bestehen könnten, geht er näher auf den Fall ein, daß die Verbindung durch ein Anschwellen bewirkt werde. Solle dieses Anschwellen in unmerklichen Graden geschehen, so sei nur erforderlich, daß man die wesentlichsten, eigensten Züge jedes Affects merken und eben durch Verstärkung von diesem die Steigerung zu bezeichnen habe. Solle dagegen das Anschwellen plötzlich, durch Ueberhüpfung der Mittelgrade geschehen, so käme zu jenem Erforderniß noch hinzu, daß sich hier in der Seele, ebenso wie beim Uebergange aus scheinbarer Gemüthsruhe, ein mittlerer Zustand der Verwirrung fände, und daß, im Falle einer zu merklichen Entfernung zwischen den Graden, auch das Gebärdenspiel diesen Zustand durch eine Miene des Erstaunens, durch ein kleines Zurückfahren rc. andeuten müsse. Zur Erläuterung alles dessen wählt Engel

---

[1]) Rötscher, die Kunst der dramatischen Darstellung.

eine Scene aus dem Drama „Otto von Wittelsbach“ als Beispiel und führt es folgendermaßen durch:

„Frdr. v. Reuß hegt Verdacht gegen die Redlichkeit des Kaisers Philipp; Pfalzgraf Otto, so wenig seine eigene Rechtschaffenheit ihn noch Arges muthmaßen läßt, will gleichwohl den Brief, den ihn Philipp an den Polenherzog mitgab, gelesen haben. Otto selbst kann nicht lesen. Ritter Friederich übernimmt es, setzt sich hinter einen Tisch, Otto zur Seite; das Ohr hat er gegen den Ritter hingeneigt und sein Blick ist ein wenig geschärft; sonst sind Mienen und Stellung noch völlig ruhig. Er hat jetzt noch weit mehr Zutrauen als Verdacht gegen den Kaiser; der Unwille, der sich an den größeren Verdacht bald anhängen würde, kann noch zu keiner Kraft bei ihm kommen; sein Ausdruck ist noch ganz der reine Ausdruck der Neugier, der ernsten Aufmerksamkeit. — Der Ritter lies't nun und gleich zu Anfange des Briefes kommen Stellen vor, die zwar nicht eben beleidigen, aber befremden: der Kaiser hatte andere Worte gelesen als jetzt der Ritter; die Aufmerksamkeit wird also jetzt schon weit gespannter. Nach einem sichtbaren Erstaunen, womit Otto die Worte begleitet: „Was? Was? Stehts so da? der Kaiser las nicht so“ — nach einem kleinen Kopfschütteln der Verwunderung, drängt er sich schon näher an den Ritter heran und bringt sein Ohr dem Munde desselben schon näher, gleichsam um den Tönen ihren Weg zu verkürzen und sie sicherer und schneller zu haschen; er zieht die Augenbrauen schon merklicher zusammen und zeigt in allen seinen Muskeln mehr Kraft, mehr Spannung. — Nach noch einem Satze, der rücksichtlich der Aufmerksamkeit nichts ändert, folgt nun die verrätherische geheime Warnung: daß der Herzog von Polen dem Otto keine eigene Macht vertrauen, viel weniger ihn mit der Hand seiner schönen Tochter beglücken solle. Dieser Zug des niederträchtigsten Undanks erschüttert; je weniger er sich erwarten ließ, desto tiefer fährt er durchs Herz. Das dreimalige Ha! des Pfalzgrafen ist gleich sehr Ausruf wilder Wuth als des höchsten Erstaunens; sein Auge ist nun weit aufgerissen, die Faust geballt, die Stirne gerunzelt; es wird ihm schwer, sich auf seinem Sitze ruhig zu halten. Was ihn noch einzig daran fesselt, ist die jetzt unendlich verstärkte Begierde nach vollem Aufschluß der Sache; eine Begierde, die kaum dem Ritter zu seinem eigenen Erstaunen Zeit läßt; denn wie hitzig spornt ihn der Pfalzgraf durch sein öfteres: „Weiter! Lies weiter!“ zur Eile. Die Nähe des Ohrs an dem Munde des Ritters genügt nun Otto nicht mehr; er blickt den Alten stier und unverwandt ins Gesicht, gleichsam um die Worte

unmittelbar von den Lippen wegzuhaschen oder vielmehr, um die Worte, noch ehe sie ausgesprochen, schon aus den Mienen zu lesen; auch greift er mit der einen Hand auf die Schulter des lesenden Ritters. — Das Erstaunen Ottos kann nun kaum mehr geschwellt werden; aber seine Wuth kann es und seine Begierde, zu wissen, kann es. Wenn schon die Warnung des Kaisers an sich höchst beleidigend war, so ist es noch mehr die dafür angegebene Ursache: „das zu stolze, zu Aufruhr und Zwietracht geneigte Gemüth des Pfalzgrafen". So wie diese Worte vorgelesen werden, ist Otto von seinem Sitze aufgesprungen; den Ritter blos an der Schulter zu fassen, ist ihm nun allzuwenig; er schlingt ihm den ganzen rechten Arm um den Hals, indem der linke die geballte Faust auf den Tisch stemmt; auch dünkt ihm jetzt der Blick ins Gesicht des Ritters ein noch zu langsames Befriedigungsmittel für seine Neugier und, ohne zu bedenken, daß er selbst nicht lesen kann, starrt er mit dem Ausdruck höchster Sehnsucht und der empörtesten Wuth geradezu in den Brief hinunter . . . ."

§. 85. Das hier vorgeführte Beispiel zeigt den Fall, wo die innere Erregung von einem dem Gleichmuth oder der Gemüthsruhe gar nicht weit entfernten Zustande ausgeht und in einem fast stetigen Anschwellen bis zu einem extrem aufgeregten gesteigert wird. Der ganze Complex der Gemüthsbewegungen vom ersten Moment bis zum letzten erscheint hier mehr in der Form einer Reihe, denn als Proceß, und zwar darum, weil sich keine Gegensätze in der Bewegung geltend machen oder weil die hier aufeinander folgenden Affecte, wie es Engel bezeichnet, einartige sind. — In jener Weise wird nun aber der Uebergang oder Wechsel zwischen den zu einem ganzen Complex gehörigen inneren Erregungen nicht stattfinden, wenn Letztere unter sich wesentlich verschiedenartige sind, sei es in Beziehung auf ihr psychisches Princip selbst oder sei es in Beziehung auf die Art und Weise ihrer naturgemäßen Aeußerung. Rücksichtlich des mimischen Verhaltens ist gerade Letzteres sehr entscheidend. „Warum sind volle anstaunende Bewunderung und heftiger wüthender Zorn keine unmittelbar zu verbindende Affecte? Der eine ist so feierlich langsam, der andere so ungestüm rasch; der eine hält so gleichen gemessenen Schritt, der andere ist so regellos heftig; der eine ist so gebunden und sanft, der andere so rauh, so ab-

gesetzt, so erschütternd. Warum findet von stiller zärtlicher Liebe keine unmittelbare Folge Statt zu lauter lärmender Freude? Jene schleicht von Reiz zu Reiz, von Schönheit zu Schönheit, so verweilend langsam fort, hängt alle ihre Ideen so unmerklich und sanft aneinander, gleitet so gemach und eben durch sie dahin; Diese dagegen geht so rasch, mit so festem Schritte oder so hüpfend und springend einher[1])." Als weitere instructive Beispiele für die Aufeinanderfolge heterogener oder in ihrer naturgemäßen Aeußerung verschiedenartiger Affecte können u. a. angeführt werden die Gerichtsscene aus dem „Kaufmann von Venedig", namentlich in Hinsicht auf das Verhalten Shylocks, sowie im „Tell" rücksichtlich Tells die Scene des Apfel-Abschießens, vom Erscheinen des Landvogts an bis zum Schluß des Actes.

Viel leichter als die richtige Vermittelung der Uebergänge zwischen nacheinander eintretenden Affecten, so wie in dem sie ausdrückenden Gebärdenspiel, ist die angemessene Verknüpfung von ebenfalls in den Bereich des mimischen Inhalts gehörigen Vorstellungen und Denkbestimmungen so wie der dieselben versinnlichenden Gebärden (§. 60 und 61). Da nun bei umfassenderen mimischen Darstellungen nicht blos aus Affecten oder überhaupt nicht blos aus dem Empfindungsleben der Seele heraus, sondern wohl immer auch von dem Vorstellungs- und Denkvermögen, wie überhaupt von dem intelligibeln Leben der Seele her die Impulse zu mimischen Bewegungen erfolgen, so wird hierdurch die Verbindung der zum Darstellungscomplex gehörigen Affecte, so wie ihrer Gebärden, wesentlich mit vermittelt und erleichtert, zumal wenn die intelligibeln Impulse gegen die affectiven vorherrschen oder Letztere geradezu erst durch Vorstellungen und Denkbestimmungen geweckt werden.

Der Uebergang von Affect zu Affect und der Zusammenhang in dem affectiven Gebärdenspiel wird nun aber ferner und hauptsächlich noch vermittelt durch die zum Handeln treibenden Willensimpulse. Es ist ein nur einigermaßen ausgedehnter Complex mannichfacher Affecte, in welchem nicht auch das Willens-

[1]) Engel, Brief 42.

leben der Seele erregt würde, kaum denkbar. Sind nun dergleichen Erregungen kräftig genug, um zu Manifestationen nach außen hin zu treiben, so entsteht das Handeln, das in der Mimik durch die mimischen Actionen zur Darstellung kommt. Ein inactives, actionsloses, lediglich affectives Verhalten ist schlechterdings unmöglich, wo es auf die Darstellung eines Charakters ankommt oder auf die Darstellung ganzer Lebensscenen, die einen processuellen oder wirklich geschichtlichen Verlauf nehmen. — Wir verweisen hier auf §. 52: 6 und §. 62, wo wir bereits von den Actionen und ihrem Verhältniß zu den eigentlichen Gebärden sprachen, so wie auf §. 58, wo von der Charakterdarstellung die Rede war.

§. 86. Nächst den psychologischen Bestimmungen, nach welchen sich die Aufeinanderfolge der Gebärden und Actionen zu richten hat, sind nun aber für die mimische Gesammtdarstellung ganzer Reihen oder Complexe seelischer Erregungen auch nochgewisse ästhetische Bestimmungen oder Forderungen zu beachten.

Wir haben schon im Eingange des §. 60 darauf hingewiesen, daß die freie Mimik, die Mimik im strengeren Sinne des Wortes, allerdings zwar zum Theil die natürliche oder instinctive Mimik, die Pathognomik, zu ihrer Naturbasis hat und daß sich insofern die freimimischen Ausdrucksformen oder Gebärden zunächst nach den entsprechenden pathognomischen zu gestalten haben, daß dies aber nicht in völliger Congruenz geschehen dürfe, sondern so, daß die pathognomischen oder rein natürlichen Gebärden ästhetischen Bestimmungen entsprechend modificirt und veredelt würden. — Diese Forderung gründet sich darauf, daß der Mensch ein in natürlicher Leiblichkeit sich darlebendes intelligentes, willensfreies Wesen ist, welches die ethische Bestimmung hat, durch seinen intelligenten Willen seine rohe Natur zu beherrschen und zu veredeln. Eine solche Beherrschung und Veredelung, nicht Erstickung oder Ertödung, sollen nun auch die unmittelbaren, die rein natürlichen Seelenerregungen, die Affecte rc., erfahren und in ihrem mimischen Ausdruck erkennen lassen schon im Leben überhaupt, noch entschiedener aber in künstlerischen

Darstellungen, bei welchen es ganz eigens und ausschließlich auf die Aesthesis des Darzustellenden ankommt.

„Der Affect, als Affect, ist etwas Gleichgültiges für die Kunst, und die Darstellung desselben würde, für sich allein betrachtet, ohne allen ästhetischen Werth sein; denn nichts, was blos die sinnliche Natur angeht, ist der Darstellung würdig. — Eine Darstellung der bloßen Passion ohne Darstellung der übersinnlichen Widerstandskraft heißt gemein, das Gegentheil heißt edel. Gemein und Edel sind Begriffe, die stets eine Beziehung auf den Antheil oder Nichtantheil der übersinnlichen Natur des Menschen an einer Handlung oder an einem Werke bezeichnen. Nichts ist edel, als was aus der Vernunft quillt; Alles, was die Sinnlichkeit für sich hervorbringt, ist gemein. Wir sagen von einem Menschen, er handele gemein, wenn er blos den Eingebungen seines sinnlichen Triebes folgt; er handele anständig, wenn er seinem Triebe nur mit Rücksicht auf Gesetze folgt; er handele edel, wenn er blos der Vernunft, ohne Rücksicht auf seine Triebe folgt. Wir nennen eine Gesichtsbildung gemein, wenn sie die Intelligenz im Menschen durch gar nichts kenntlich macht; wir nennen sie sprechend, wenn der Geist die Züge bestimmte, und edel, wenn ein reiner Geist die Züge bestimmte. Ein guter Geschmack gestattet keine Darstellung des Affects, die blos physisches Leiden und physischen Widerstand ausdrückt, ohne zugleich die höhere Menschheit, die Gegenwart eines übersinnlichen Vermögens sichtbar zu machen[1])."

Die ästhetischen Bestimmungen nun, die wir hier näher in Betracht zu ziehen haben, recurriren eigentlich alle in die eine: die Maßbestimmung. Als Forderung oder Gesetz ist sie dahin zu formuliren, daß in mimischen Darstellungen stets das schöne Maß in der Gebärdung eingehalten werde. — Jeder Affect kann an und für sich in den mannichfachsten Gradationen eintreten und gewiß soll die Gebärde die Gradationen erkennbar werden lassen; aber es darf doch in schönheitsgemäßen Darstellungen, dem ausgesprochenen Gesetze zufolge, niemals bis zur Darstellung des absolut äußersten Grades eines Affectes kommen, einfach deswegen, weil der Affect, sei er exaltativer oder sei er deprimativer Art, wenn er seinen absolut äußersten Grad erreicht, die Intelligenz und Willensfreiheit des Menschen gänzlich unterdrückt haben muß und mithin die entsprechende

---

[1]) Schiller, über das Pathetische.

Gebärde nichts weiter als etwas roh Sinnliches bekunden und statt einer freimimischen nur eine rein pathognomische sein würde. Dieser Grund, um deswillen die absolut äußersten Grade der Affecte gar nicht zur Darstellung kommen dürfen, macht sich aber noch weiter geltend; insofern nemlich, als selbst schon die an den äußersten nahe heranreichenden Grade für die mimische Darstellung doch immer mißlich und bedenklich bleiben, weil in ihnen das Sinnliche gegen das Geistige zu sehr in den Vordergrund tritt und daher in der Gebärdung ein Ueberschreiten des noch ästhetisch Zulässigen gar leicht stattfindet. Die Darstellung so hoch gespannter Affecte ist deshalb, wie für den Maler und Bildhauer, auch für den Mimen immer eine Klippe und ein Prüfstein seiner ästhetischen Bildung und Virtuosität.

Daß innerhalb der für die Darstellung zulässigen Gradationen jeder Affect in einem, seinem jedesmaligen Grade entsprechenden Maße durch die Gebärde zum Ausdruck komme, das fordert die Correctheit der Darstellung. Wie aber in aller schönen Kunst, wo Lebendiges und Geistiges den Stoff oder Inhalt der Darstellung abgiebt, so ist auch in der künstlerischen Mimik, die stets solchen Inhalt hat, rücksichtlich der Correctheit ein gewisser Spielraum für gehörig motivirte Abweichungen statthaft, ja oft sogar gefordert. Innerhalb dieses Spielraums, wie überhaupt bei jeder bewußten Abweichung vom richtigen Maße wird man im Allgemeinen in dem mimischen Ausdruck der Affecte sich mehr vor einem Ueberschreiten jenes Maßes, d. h. vor einem Outriren als vor einem Darunterbleiben zu hüten haben[1]).

Auch für die durch mimische Actionen darzustellenden Handlungen sind übrigens die hier zunächst nur rücksichtlich der Affecte hervorgehobenen Bestimmungen zu beachten. Aus demselben Grunde, um deswillen die Affecte in ihren äußersten Graden nicht zur Darstellung kommen dürfen, sind auch die Handlungen zu schönheitsgemäßen mimischen Darstellungen nicht geeignet, sofern die zu ihrer Vollziehung erforderliche Energie den Grad erreicht, bei welchem die Unmacht des Willens für die

---

[1]) Hier ist an die bekannte Stelle in Shakspeares Hamlet zu erinnern, wo der Prinz den Schauspielern Mäßigung empfiehlt.

Ausführung ersichtlich wird. Werden solche Handlungen gleichwohl mimisch dargestellt, so machen sie stets entweder einen widerwärtigen oder einen lächerlichen, unter Umständen auch wohl einen bedauerlichen Eindruck. — Daß die Actionen, deren Ausführung jenen äußersten Grad von Energie nicht erfordert, in der mimischen Darstellung keinen höheren Grad ersichtlich werden lassen als die Handlung selbst erheischt, gilt jedoch nur für die Darstellung affectloser Handlungen; ist dagegen die Handlung mit Affect verbunden, so wird der Grad der Energie für die Action wesentlich mitbedingt durch den Affect, und dieser letztere Fall wird bei mimischen Darstellungen gewöhnlich der vorherrschende sein.

§. 87. Was wir im vorangehenden Paragraphen sagten, gilt ebensowohl für die mimische Darstellung jedes Affectes und jeder Action, wie für die ganzer Complexe nacheinander eintretender und ineinandergreifender Affecte und Handlungen. Wo es jedoch auf ganze Darstellungscomplexe ankommt, treten nun noch weitere als die vorhin hervorgehobenen einfachen Bestimmungen ein. Reihen sich nemlich die den Inhalt einer mimischen Gesammtdarstellung ausmachenden seelischen Elemente nicht blos schlichthin aneinander oder treten sie nicht blos in einen aus bloßer Zufälligkeit entstehendem Wechsel zu einem Complex atomistisch zusammen, sondern wird ihre Aufeinanderfolge durch ein inneres leitendes Motiv bestimmt und entwickeln sie sich hiernach, wie es namentlich in der Darstellung concreter, von einem bestimmten Pathos getragener Charaktere der Fall ist, zu einem wirklich seelischen Ganzen, dann muß auch die mimische Darstellung sich zu einem gleichsam organischen Ganzen gestalten. — In solchem Darstellungscomplex kommt nun das Maß der seelischen, in Affecten und Handlungen hervortretenden Erregungen nicht blos in Beziehung auf diese im Einzelnen in Betracht, sondern, da sie in einem inneren, durch das leitende Grundmotiv bestimmten, organischen Zusammenhang stehen, ebenso sehr auch in Beziehung auf diesen Zusammenhang. Hieraus ergiebt sich, daß die Grade der Erregungen zueinander in einer entsprechenden Verhältnißmäßigkeit zu Tage treten müssen, daß alle Mo-

mente der Darstellung je nach ihrer Bedeutsamkeit für das Ganze oder jenachdem sie für den Entwickelungsgang desselben mehr oder weniger gewichtig und entscheidend sind, verhältnißmäßig gegeneinander hervortreten oder resp. zurücktreten müssen.

Dieser Forderung wird entsprochen durch den mimischen Accent. Derselbe ist zweifacher Art. Als intensiver ist er dynamisch und wird er bewirkt durch die größere Energie, durch das Forte, mit welchem die zu accentuirende Gebärde eintritt und gegen die minder energischen, im Piano gehaltenen Gebärden hervortritt. Ueber ganze Gruppen von Gebärden verbreitet zeigt er sich auch in dem Anschwellen (Crescendo), welches als stetige Steigerung der Energie seinen Gegensatz in der stetigen Verminderung derselben, in dem Abschwellen (Decrescendo) hat. — Als protensiver ist der mimische Accent temporell und wird er bewirkt durch das längere Verweilen in der durch ihn hervorzuhebenden Gebärde. Geht dieses Verweilen so weit, daß es zu einem förmlichen Anhalten der mimischen Bewegung, zu einer Fixirung des Moments wird, so entsteht die Attitude (s. §. 77).

In einem solchen Darstellungscomplex, wie wir ihn hier voraussetzten, kommt nun aber für die Gebärden und Actionen das Zeitmaß noch in einer anderen Beziehung als in der des protensiven Accents in Betracht, nemlich auch noch als das durch den ganzen Complex der Darstellung hindurchgehende oder ganze Gruppen desselben beherrschende Geschwindigkeitsmaß[1]), als das Tempo des Gebärdenspiels und der mimischen Action. — Sofern das Temperament mimisch zum Ausdruck gelangen soll oder muß, ist es diese seelische Naturbestimmtheit, aus welcher sich das für die Gesammtdarstellung anzunehmende Tempo zunächst ergiebt[2]). Höhere, mehr geistige Bestimmtheiten für das Tempo, gegen welche die durch das Temperament gesetzte in der Regel wird zurücktreten müssen, liegen in der Gemüthsart, Gemüthsbeschaffenheit und Gemüthsstimmung, so wie in dem Charakter oder in dem herrschenden Pathos.

---

[1]) Vergl. §. 38.

[2]) Vergl. §. 55 u. §. 58 S. 214.

Im Allgemeinen wird man in mimischen Darstellungen ebenso wie in der Execution musikalischer Compositionen ein langsames, ein mittleres und ein rasches Tempo zu unterscheiden haben; jedoch wird man in den weiteren Nüancen rücksichtlich des raschen Tempos in mimischen Darstellungen nicht bis zum Prestissimo fortgehen dürfen, weil bei dieser äußersten Geschwindigkeit die mimischen Bewegungen zu sehr ineinander verschwimmen, um von der durch den Gesichtssinn vermittelten Anschauung gehörig erfaßt werden zu können und übrigens bei solchem Tempo auch die Ausführung seitens des Darstellers ohne Verpfuschung vieler Gebärden und Actionen nicht wohl möglich ist. Andererseits wird aber auch das langsame Tempo in seinen äußersten Maßen bei ausgedehnteren Darstellungscomplexen zu vermeiden sein, weil der Fortgang der Darstellung schleppend und für die Anschauung ermüdend wird. Daß, ungeachtet des durchgehenden, der Gesammtdarstellung gemäßen Grundtempos, für gewisse Gruppen des Darstellungscomplexes (Stellen, Scenen) eine Accelleration oder resp. Retardation des Tempos eintreten kann, versteht sich von selbst; nur muß eine solche stellenweise Modification wirklich von innen her motivirt sein. Unter dieser Voraussetzung wird sogar bei ausgedehnteren Darstellungscomplexen in deren unterschiedenen Haupttheilen (Abschnitten, Acten) ein verschiedenes Grundtempo herrschen können.

§. 88. Aus dem mimischen Accent und dem Tempo des Gebärdenspiels ergiebt sich nun überhaupt der Rhythmus des Letzteren. In rein mimischen Darstellungen wird dieser Rhythmus in unmittelbar und ausschließlich aus dem Seelenleben hervorgehenden freien Schwingungen die Gegensätze der Hebung und Senkung, der Anspannung und Abspannung, der Aufregung und Beruhigung, des Starken und Schwachen, des Schroffen und Sanften und anderer durch den Rhythmus überhaupt sich aussprechender gegensätzlicher Momente zum Ausdruck bringen. Der Rhythmus kann aber auch an bestimmte metrische Gesetze gebunden sein, so daß im Fortgange der Darstellung in bestimmten kurzen Perioden dieselben Accente und Tempoverhält-

nisse sich ebenmäßig wiederholen. In solcher Weise kommt jedoch der Rhythmus des Gebärdenspiels und der mimischen Action nur vor in der orchestisch geregelten Pantomime, auf welche wir später (sub F. 2, c) zu reden kommen.

Es ist hier am Ort, auch Einiges über den Contrast zu sagen. — In mimischen Darstellungen entsteht Contrast, wenn zwei qualitativ oder quantitativ verschiedene seelische Erregungen, Stimmungen ꝛc. oder zwei eben solche Gruppen seelischer Elemente in ihrer Aufeinanderfolge dermaßen in ein Verhältniß der Gegenseitigkeit und Wechselwirkung treten, daß hierdurch die qualitative oder die quantitative Bestimmtheit jeder der beiden Seiten sich gegen die der anderen noch entschiedener absetzt und in der Darstellung für die Anschauung noch auffälliger hervortritt, als es ohne jene Gegenseitigkeit und Wechselwirkung der Fall sein würde. Als qualitativer kann der Contrast nur eintreten zwischen sich widersprechenden, heterogenen Affecten ꝛc., wie z. B. zwischen Freude und Trauer, Liebe und Haß, Scham und Frechheit, Hoffart und Demuth, Achtung und Verachtung, Muth und Furcht u. s. w. Als quantitativer kann der Contrast dagegen ebensowohl zwischen homogenen wie zwischen heterogenen Affecten, Stimmungen ꝛc. eintreten, denn er beruht nur in dem auffälligen, bis zum Gegensatz sich steigernden Gradunterschied der Energie, mit welcher die beiderseitigen, miteinander contrastirenden Affecte ꝛc. eintreten. In der Darstellung ist es also die Accentuirung, worin sich der quantitative Contrast ausspricht; außerdem aber kann er, namentlich in Beziehung auf ganze Gruppen seelischer Erregungen, auch noch in dem Tempo liegen, indem der Unterschied zwischen dem langsamen Tempo einerseits und dem raschen andererseits sich als gespannter Gegensatz geltend macht und so beide Seiten in Contrast zueinander bringt.

Der Contrast wird um so stärker, je heterogener die bezüglichen Erregungen ꝛc. sind oder je auffälliger der Gradunterschied ihrer Energie oder ihres Tempos ist. Der Contrast wird um so schroffer, je weniger eine Vermittelung zwischen stark contrastirenden Erregungen stattfindet, und er wird scharf und schneidend, wenn eine Vermittelung gar nicht eintritt, solche

Erregungen also plötzlich aufeinanderfolgen. — Weil in mimischen Darstellungen, wenigstens wenn dieselben von einer einzelnen Person ausgehen, die contrastirenden Momente aufeinanderfolgen, also nicht zugleich vorhanden sind, so macht sich hier, ebenso wie in der Musik beim Solospiel, die ästhetische Wirkung des Contrastes vorwiegend für den nachfolgenden Moment geltend; wo zwei oder mehrere Personen als Darsteller gleichzeitig zusammenwirkend auftreten, kann der mimische Contrast in seinen beiden Seiten allerdings auch gleichzeitig vorhanden sein und seine Wirkung nach beiden hin sich ebenmäßig geltend machen.

Der Contrast ist eines der wirksamsten ästhetischen Mittel; da jedoch seine Wirkung wesentlich in der Spannung und dem Reiz besteht, so führt seine zu häufige oder seine mißbräuchliche Anwendung nothwendig auch zum Ueberreiz und zur Abspannung, wodurch der ästhetische Sinn zuletzt total abgestumpft und gänzlich unempfänglich für das Rein- und Wahrhaft-Schöne gemacht wird. Eine richtige Oekonomie mit dem Contrast ist daher ein wesentliches Erforderniß für schönheitsgemäße Darstellungen. Außerdem aber ist ebenso sehr zu beachten, daß jeder Contrast gehörig motivirt eintrete und nicht erzwungenermaßen oder auch nur mit bemerkbarer Absichtlichkeit herbeigeführt werde, daß er an sich in seinen beiden Seiten eine genügende Vermittelung enthalte und eine befriedigende Wiederauflösung finde, und daß ferner, wenn im Verlauf eines Darstellungscomplexes wiederholentlich Contraste eintreten, eine proportionale Steigerung und resp. Milderung derselben stattfinde. — Da das Häßliche durch seinen Contrast gegen das Schöne Letzteres um so mehr hervorhebt oder gleichsam in hellerem Lichte erscheinen läßt, so halten es Viele, um solcher Wirkung willen, für gerechtfertigt, auch das Häßliche neben dem Schönen zur Darstellung zu bringen, und sie glauben dies um so mehr thun zu dürfen, als ja auch in der Lebenswirklichkeit, wie in ethischer Hinsicht das Gute und Böse, so in ästhetischer Hinsicht das Schöne und das Häßliche fortdauernd nebeneinander vorkomme und in steter Wechselwirkung zueinander stehe. So sehr man dies zugestehen muß, bleibt es doch immer mißlich, das Häßliche in ästhetische Darstellungen aufzunehmen, und es kann dies um so mehr unterlassen bleiben,

weil, wie Rosenkranz ganz richtig bemerkt[1]), das Schöne selbst in seinen unendlich mannichfachen Modifikationen und Abstufungen einen unerschöpflichen Quell zu Contrastwirkungen darbietet.

§. 89. Es ist jetzt noch der Fall besonders in Betracht zu nehmen, daß in dem durch Gebärdenspiel und mimische Aktion darzustellenden Complex seelischer Erregungen ꝛc. Letztere nicht von einer, sondern von zweien oder mehreren in Wechselbeziehung zueinander stehenden Personen ausgehen und mimisch dargestellt werden.

Ein solcher Complex kann auf mannichfache Weise entstehen und sich gestalten; aber in der bestimmtesten, vollkommensten und ästhetisch befriedigendsten Form ist er vorhanden in dem dramatischen Kunstwerk. — Gleichviel nun, ob in der Darstellung eines seelischen Complexes von solcher Form die Mimik nur als Begleiterin der tönenden Rede oder ob sie, wie in der dramatisch componirten Pantomime, alleiniges Darstellungsmittel ist: so kommt auch hier das schon oben (§. 87) hervorgehobene Gesetz der Verhältnißmäßigkeit zur Geltung; jetzt aber mit der näheren Bestimmung, daß es von jedem der mitwirkenden Darsteller nicht blos in Beziehung auf seine eigene Person und

---

[1]) In seinem, dem Gymnasten sehr zu empfehlenden Werke: „Die Aesthetik des Häßlichen. Königsberg 1853“ (Seite 39). —

Wird in der Mimik, wie überhaupt in allen Künsten, die Darstellung eigens auf die Contrastwirkung berechnet, so entsteht die Effekthascherei. — Rosenkranz sagt hierüber in dem eben angeführten Werke (S. 92): „Der Contrast wird als ein häßlicher ferner dadurch hervorgebracht, daß die Entgegensetzung die Spannung überbietet. Wir nennen diese Form der contrastirenden Seiten Effekthascherei. Die Kunst vertraut hier nicht der einfachen Wahrheit, sondern steigert die Extreme, um Sinn und Gefühl aufzustacheln. Sie will um jeden Preis die Wirkung erzwingen und darf daher dem Genießenden keine Freiheit lassen. Er soll nnd muß überwältigt werden und für seine Niederlage — denn ein Sieg der Kunst wäre hier ein falscher Ausdruck — ist solcher Contrast ein Hauptmittel. Die Sorge aber, daß er von einem übersättigten und abgestumpften Geschlecht übersehen oder überhört werden könnte, läßt nun noch darauf hinarbeiten, ihn, wie man heut zu Tage sagt, packend zu machen. Er wird grell und schreiend. Die naturwahre Gränze wird schwindelnd überschritten, um unsere Nerven durch Ueberaufregung unfehlbar zu spannen.“

Rolle, sondern zugleich in Beziehung auf die übrigen Darsteller und deren Rollen beobachtet werde, so daß die Gesammtdarstellung nicht in einem Nebeneinanderwirken, sondern in einem gemeinsamen Zusammenwirken sämmtlicher Darsteller bestehe.

Indem nun jenes Gesetz, wie schon bemerkt wurde, im Allgemeinen die Forderung ausspricht, daß alle Momente der Darstellung je nach ihrer Bedeutsamkeit für das Ganze oder je nachdem sie mehr oder weniger gewichtig und entscheidend für den Entwickelungsgang desselben sind, verhältnißmäßig gegeneinander hervortreten oder resp. zurücktreten müssen, so kommt jetzt, bei einem dramatisch verlaufenden Darstellungscomplex, das Besondere in Betracht, daß darin das Bedeutsame, das Gewichtige und Entscheidende in seinen Gradationen auf die verschiedenen, an der Darstellung sich betheiligenden Personen vertheilt ist, und zwar der Art, daß eine oder auch zwei der darstellenden Personen durchgängig als eigentliche Hauptpersonen, die übrigen im Vergleich zu ihnen und in verschiedenen Abstufungen unter sich als Nebenpersonen auftreten und agiren. — Nach Maßgabe der so bestimmten Ueber- und Unterordnung hat dann ein jeder der Darsteller seine Rolle zu würdigen und durchzuführen, und das rechte Zusammenwirken, in der Kunstsprache „Ensemble“ genannt, beruht zunächst und im Wesentlichen darauf, daß jeder der Darsteller seine Rolle allerdings für die Anschauung zur vollen Geltung bringe, ihr aber in der Darstellung keine größere Bedeutsamkeit beilege, als ihr im Verhältniß zu den übrigen, namentlich zu den Hauptrollen, zukommt. — Die Verstöße gegen ein gutes Ensemble gehen meistens von den Darstellern der untergeordneten Rollen aus, sie können aber und werden häufig auch von denen der übergeordneten begangen, indem diese Darsteller die untergeordneten Rollen nicht genügend zur Geltung kommen lassen[1]).

Ist die Forderung eines guten Ensembles zwar durch alle

---

[1]) In letzterer Beziehung bemerkt Seckendorff: „Es ist unbegreiflich, mit wie weniger Rücksicht auf das Ganze mittelmäßige Schauspieler in Hauptrollen die Mitspielenden behandeln. Sie gehen mit diesen um, als wären sie nur die ganz kleine Staffage in einer Landschaft, welche einem Portrait in Lebensgröße zum Hintergrund dient.“

Momente der Gesammtdarstellung hindurch eine ästhetisch nothwendige, so verschärft sie sich doch vorzugsweis in Beziehung auf die das Ganze durchziehenden Contrastverhältnisse zwischen den darzustellenden Rollen. Sofern solche Verhältnisse zwischen übergeordneten und untergeordneten Rollen eintreten und zur Anschauung gelangen müssen, wird im Allgemeinen die Darstellung so zu halten sein, daß die Contrastwirkung überwiegend auf die bedeutendere Rolle falle, damit deren Charakteristisches um so klarer und entschiedener hervortrete.

Bei der praktischen Ausführung kommen jedoch außer der erwähnten wesentlichen Forderung, welche aus der inneren, zwischen den Rollen selbst waltenden Wechselbeziehung entspringt, für das Gelingen eines guten Ensembles noch manche Voraussetzungen oder Bedingungen in Betracht. Es mag hier nur die eine angeführt werden, daß unbeschadet einer möglichst strengen Beachtung jener Grundforderung, doch auch jeder Darsteller sich in gewissen Gränzen in die eigene Individualität eines jeden anderen mit ihm zusammenwirkenden Darstellers finden und fügen muß. Schon der verschiedene Grad künstlerischer Begabung und technischer Fertigkeit der darstellenden Individuen verlangt in dem Zusammenwirken derselben ein gewisses Berücksichtigen und Nachgeben seitens der Begabteren und Routinirteren, sei es auch nur, damit die Schwächen und Mängel der Minderfähigen in der Gesammtdarstellung nicht augenfällig hervortreten und die Totaleinwirkung beeinträchtigen. Angenommen aber auch, daß jeder der Darsteller die volle Begabung und Fertigkeit für die Darstellung seiner Rolle besitze, so wird dennoch stets ein Rest von individuellen Eigenheiten übrig bleiben, und namentlich wird auch eine völlige Uebereinstimmung in der individuellen Auffassung der eigenen und der übrigen Rollen und des Ganzen niemals sofort und unbedingt vorhanden sein. Die hieraus entspringende Schwierigkeit, ein gutes Ensemble zu erreichen, läßt sich nur durch viel Uebung und wiederholtes Zusammenwirken derselben Darsteller beseitigen. — Auch aus dem, was wir in dem folgenden Paragraphen in Betracht ziehen, ergiebt sich noch ein anderes und zwar wieder wesentliches Moment für das Ensemble.

§. 90. Die Grundform für die Darstellung eines dramatisch componirten Ganzen ist die dialogische. Sofern nun die tönende Rede das eigentlich herrschende Darstellungsmittel ist, tritt in Beziehung auf sie die Nothwendigkeit ein, daß — bestimmte Fälle ausgenommen — während der eine von zweien oder mehreren gleichzeitig in Scene befindlichen Darstellern wirklich redet, der andere oder die anderen sich schweigend verhalten müssen, so daß also jeder der Darsteller, abwechselnd mit den anderen, kürzere oder längere Redepausen einzuhalten hat. Ein solch wirkliches Pausiren ist jedoch dem Princip der Mimik, welches Continuität verlangt, strikte entgegen. Wo daher die Mimik als Darstellungsmittel sich mit der tönenden Rede verbindet, hat jeder der in Scene befindlichen Darsteller auch während seiner Redepausen mimisch zu agiren und dadurch seine Darstellung in Fluß zu erhalten. So entsteht das, was man in der Kunstsprache das „stumme Spiel“ nennt. — Dieses s. g. stumme Spiel ist nicht etwa ein blos unvermeidliches Ausfüllungsmittel, ein bloßer Lückenbüßer; es ist ein wesentliches Ingredienz oder Glied der Gesammtdarstellung und ein wesentliches Erforderniß auch für ein gutes Ensemble. Sehr treffend hat Rötscher die hohe Bedeutung des stummen Spiels in seinem von uns schon mehrfach angeführten Werke dargelegt. Er sagt u. a.:

„In jeder dramatischen Gestalt muß sich in jedem Augenblicke das individuelle Leben aller Gestalten, welche mit demselben das Ganze einer Scene bilden, so reflektiren, daß daraus der besondere, in der Natur des Charakters und der Situation bedingte Antheil und die individuelle Gemüthsbewegung derselben sichtbar wird. Dies leistet das stumme Spiel des Darstellers. Dasselbe setzt die lebendige Handlung schweigend fort und zeigt uns das Individuum stets als ein nothwendiges Produkt der concreten Verhältnisse. Ohne das stumme Spiel giebt es daher nur vereinzelte Reden, welche abgebrochen und wieder aufgenommen werden. Das stumme Spiel vermittelt sie erst zu einem zusammenhängenden Ausdruck des individuellen Lebens; in diesem Spiele vereinigen sich alle Elemente der körperlichen Beredsamkeit, um den Eindruck zu reflektiren, welcher auf den Charakter durch die Handlung und die Reden der Mitspielenden hervorgebracht worden ist.
Das stumme Spiel vermittelt zunächst das Pathos der unterbrochenen Rede mit der wiederaufgenommenen. Dadurch erscheint

die Letztere in sich motivirt und als ein wirkliches Glied in der Kette des Dialogs. Das stumme Spiel sichert mithin den Darsteller davor, den Charakter selbst, den er darzustellen hat, in keinem Augenblicke fallen zu lassen, indem es ihn nöthigt, denselben stets in seiner Phantasie festzuhalten und fortzuspinnen. Die Vernachlässigung des stummen Spiels ist allemal ein Heraustreten des individuellen Selbst, das den Lebensfaden seiner Rolle eigentlich zerreißt. — Am schwierigsten wird die Aufgabe des stummen Spiels, wenn es uns eine wachsende Bewegung des Innern während der Rede eines Anderen offenbaren soll, welche sich als Resultat wieder in das Wort zusammenfaßt; so z. B. für Clavigo während der Erzählung des Beaumarchais. Der Darsteller des Clavigo hat hier durch sein stummes Spiel ein ganzes Seelenleben zu enthüllen. Clavigo geht von dem Zustande der arglosen Ruhe eines theilnehmenden Hörers durch alle Töne bis zur äußersten Bewegung des Gemüths fort; er durchläuft die Stadien einer gespannten, aber zunächst nur theoretischen Aufmerksamkeit, einer peinlichen Spannung, einer sichtbaren Verwirrung bei dem Streben, sie zu bewältigen, und einer Zerrüttung der Seele, worin er selbst den Antheil an dem letzten Abschnitte der Erzählung verliert und nur noch in sein zerstörtes Gemüth hineinschaut, bis er sich endlich in abgebrochenen Reden Luft macht.

Je bestimmter die einzelnen Reden im Dialog auch zugleich einen Akt in der Entwickelung des Pathos bezeichnen, desto gebieterischer wird die Vermittelung durch das stumme Spiel gefordert. Wir verweisen in dieser Beziehung auf die beiden großen Scenen zwischen Othello und Jago (Akt III, Sc. 2) und zwischen Macbeth und Lady Macbeth (Akt I, Sc. 7). — Jedes stumme Spiel muß aus dem tiefen Verständniß des Pathos und der Weltanschauung des darzustellenden Charakters hervorgehen. Es muß daher, so allgemein einerseits die Affekte sind, welche das stumme Spiel reflektirt, doch immer als Ausdruck des in der Rolle gegebenen individuellen Lebens wiedergeboren werden. Die Erwartung, Spannung und Freude, das Entzücken und Leiden reflektiren sich in einer Iphigenia anders als in Desdemona; anders die erwachende Eifersucht eines Othello und eines Don Gutierre und endlich gar eines Thoren, der zur komischen Figur wird. Der Strahl des Lichts bleibt derselbe, aber die Wirkung des Lichts ist von den Objekten abhängig und von dem Auge, welches sie wahrnimmt. Ein einziger Blick, eine Handbewegung, eine Wendung des Kopfes giebt derselben Empfindung der Liebe, der Wehmuth, dem Hohne und der Bosheit einen anderen Charakter, ohne deshalb den allgemeinen Charakter einzubüßen."

In Bezug auf eine dramatisch componirte Pantomime kann freilich nicht eigens noch von einem besonderen stummen Spiel gesprochen werden, indem ja hier die ganze Darstellung, weil in ihr die tönende Rede durchweg fehlt, schon eine stumme ist; gleichwohl ist auch in einer solchen Pantomime, nehmlich für die Gebärdensprache, das Dialogische vorhanden, und es treten auch hier Momente ein, wo der eine Darsteller in Beziehung zum anderen und abwechselnd mit ihm der positiv agirende ist, während der andere in seiner Mimik jenes vermittelnde und reflektorische Verhalten anzunehmen hat, welches vorhin als wesentliche Bestimmung des stummen Spiels bezeichnet wurde.

Wenn oben gesagt wurde, daß für dramatische Compositionen der Dialog die Grundform sei, so ist damit nicht gemeint gewesen, daß derselbe dafür die alleinige Form sein müsse. In jeder wohl entwickelten und gegliederten dramatischen Composition werden vielmehr auch Momente vorkommen, wo die eine oder die andere der agirenden Personen aus dem thatsächlichen, unmittelbaren Wechselverkehr mit den übrigen heraustritt, in sich selbst zurückgezogen und somit auch in der Darstellung für sich allein erscheint. Solche Momente führen die Monologen herbei. Der Monolog bildet subjective Ruhepunkte im Gedränge des Wechselverkehrs, im treibenden Gange der dramatischen Handlung; zugleich ist er wesentlich Moment der Selbstbesinnung, denkend, gnomisch in der weiteren Bedeutung des Worts. Als Glied der dramatischen Gesammtcomposition muß der Monolog aber auch von dem Affekte getragen sein, aus ihm fließen und in ihn auslaufen, sowie auch am Bande des pathischen Wollens bleiben und die Handlung negativ durch Hemmung oder positiv durch Eingreifen fördern[1]). Im Unterschied zu dem Dialog, als einem Zwiegespräch oder Wechselgespräch, ist der Monolog Allein- oder Selbstgespräch. Gleichviel nun, ob dieses durch tönende Worte verlautbar wird oder nicht, so wird der für sich allein oder mit sich selbst Redende jedenfalls ein seiner Situation, seinem Seelenzustande und seiner verlautbaren oder auch nur inneren Rede entsprechendes mimisches Verhalten zeigen müssen.

---

[1]) S. Vischer Aesthetik III.

Als ein integrirendes Glied gewisser dramatischer Compositionen, nehmlich der antiken oder doch im antiken griechischen Style componirten Dramen und dramatischen Pantomimen, ist nun noch der Chor zu erwähnen. — Dieser Chor besteht aus einer Mehrzahl von Personen, die jedoch eine Gesammtheit ausmachen und sich auch in der Darstellung als Gesammtheit verhalten. Ein solcher Chor greift in die dramatische Handlung nicht thatsächlich ein, er steht zu ihr in dem Verhältniß eines idealisirten Zuschauers oder Zeugen und begleitet sie daher nur durch seine innere Theilnahme, die er in den entsprechenden Momenten durch Aeußerungen des Beifalls, der Mißbilligung, der Warnung und Mahnung ꝛc., sowie auch durch die Aeußerung seiner durch die Handlung bewirkten Stimmungen u. s. w. bekundet. In der Gesammtcomposition ist daher sein eigentliches Element, dem Dramatischen gegenüber, das Lyrische[1]). — Selbst abgesehen von dem Falle, daß der Chor ein lediglich pantomimischer sei, wird die Mimik unter allen Umständen ein ganz wesentliches Ingredienz der choristischen Darstellung sein. — Aus der Bestimmung des Chors, eine Gesammtheit zu repräsentiren, folgt mit Nothwendigkeit, daß in seinem Auftreten und seinen Aeußerungen sein Verhalten als einheitliches erscheine. In der Darstellung wird dies nun völlig naturgemäß dadurch bewirkt, daß von sämmtlichen zum Chor gehörigen Personen alle mimischen Bewegungen nach demselben bestimmten Rhythmus erfolgen und resp. auch die tönenden Worte nach demselben Rhythmus gesprochen oder gesungen werden. Dieses Einheitliche oder Uebereinstimmende in dem Verhalten des Chors soll jedoch keineswegs zu einem Einerlei und Eintönigen werden. Daß eine Mehrzahl von Personen eine Gesammtheit ausmacht, schließt nicht aus, daß dennoch jede der Personen für sich in ihrer besonderen Weise dasselbe empfindet. Diese Besonderheit erhält in der Darstellung, unbeschadet jener Uebereinstimmung, ihren Ausdruck rücksichtlich des zu Sprechenden oder zu Singenden in den specifisch verschiedenen Stimmen und Tonstärken, und rücksichtlich der Mimik in der Art und dem Grade der Gebärdung. Ein rücksichtlich der

[1]) Vergl. Hegel Aesthetik III.

Stimmen wirklich monotones und rücksichtlich der Gebärdung völlig gleichmäßiges Verhalten ist durchaus nicht in der Bestimmung des Chors gefordert und wird nur in bestimmten einzelnen und seltenen Fällen motivirt sein.

c. Von den verschiedenen Gattungen und Stylarten mimischer Darstellungen.

Die verschiedenen Gattungen schönheitsgemäßer mimischer Darstellungen ergeben sich, wie überhaupt die aller ästhetischer Darstellungen, unmittelbar aus den verschiedenen Arten des Schönen selbst. Es kommt hier also zunächst darauf an, Letztere aufzuzeigen und ihrem Unterschiede nach zu charakterisiren. Indem wir dies in den nächstfolgenden Paragraphen (91—97) thun, folgen wir dabei den Deductionen des Aesthetikers A. Zeising.

§. 91. Das Schöne in seiner Totalität und Allgemeinheit stellt sich dar in dem Weltganzen, im Kosmos; die Elemente des Schönen aber sind die ästhetischen, d. h. die für die Anschauung (Aesthesis) geltenden Bestimmtheiten des Erscheinenden. — Sowohl auf Grund der verschiedenen Beziehungen, welche in dem Verhältniß zwischen dem anschauenden Subjekt und dem angeschauten erscheinenden Objekt liegen, als auch auf Grund der verschiedenen Verhältnisse, in welchen jene Qualitäten zueinander stehen und für das Erscheinende bestimmend sein können, stellt sich Letzteres für die Anschauung in verschiedener Weise dar und so ergeben sich die verschiedenen Arten oder Modifikationen des Schönen; als Hauptarten nehmlich A. das Reinschöne, B. das Komische und C. das Tragische; demnächst als Zwischenmodifikationen zwischen A. und B. das Reizende, zwischen B. und C. das Humoristische und zwischen C. und A. das Erhabene. — Es ist dies nun näher zu erläutern.

„Das Schöne überhaupt ist die Idee als Anschauung; schön mithin dasjenige Objekt, welches die Idee als Anschauung in uns (als den Subjekten) zur lebendigen Gegenwart bringt.

Nun ist aber die Idee der geistige Inbegriff alles Seins und alles Seienden; mithin ihrem Inhalte und ihrem Umfange nach gleichbedeutend mit dem Absoluten oder Vollkommenen; aber nicht ihrer Form nach: denn sie ist nicht das Vollkommene seiner besonderen, natürlichen, sondern seiner allgemeinen, geistigen Existenz nach, folglich nur das Sein, aus welchem und in welchem alles Seiende existirt, nicht das Seiende selbst; mithin nur etwas Potentiales, Qualitatives; also genau genommen nicht das Vollkommene, sondern nur das Wesen des Vollkommenen oder Vollkommenheit. Wir können daher auch sagen: die Schönheit ist die als Anschauung sich offenbarende Vollkommenheit. — Sofern wir hiernach die Schönheit als Vollkommenheit setzen, fordern wir von ihr, daß sie weder in sich noch außer sich ein Anderes gelten lasse. Sie muß also wie die Vollkommenheit einerseits die Eigenschaft der Einheit, andererseits der Unbegränztheit oder Unendlichkeit besitzen, und beide Eigenschaften müssen sich gegenseitig durchdringen, d. h. die Einheit selbst muß sich als Unendlichkeit (als unendliche Vielheit von verschiedenen Einheiten) und die Unendlichkeit als Einheit (als Einigkeit einer unendlichen Vielheit und Verschiedenheit) darstellen, so daß sich die Schönheit auch als Harmonie des Einen und Unendlich-Vielen, des sich selbst Gleichen und des von sich selbst Verschiedenen bestimmen läßt. — Sofern nun aber die Schönheit nicht Vollkommenheit schlechthin, sondern nur Vollkommenheit als Anschauung ist, fordern wir von ihr, daß sie sich in unmittelbarer Wechselbeziehung eines angeschauten Objekts mit einem anschauenden Subjekt, also eines Natürlichen mit einem Geistigen, eines Realen mit dem Idealen darstelle, und daß sie überhaupt nur innerhalb dieser Wechselbeziehung bestehe. Das Schöne gehört also zwar der Sphäre des Geistes an, aber nur insofern der Geist mit der Natur in unmittelbare, lebendige Wechselwirkung tritt, dergestalt, daß er sich in den realen Erscheinungen und die realen Erscheinungen ihren wesentlichen Qualitäten nach in sich wiedererkennt. Die Schönheit der realen Objekte ist also eigentlich die Idealität der aus ihnen in das geistige Subjekt überströmenden und von diesem zur Einheit zusammengefaßten Qualitäten."

„Sofern nun das Schöne als Anschauung stets von einem angeschauten Objekt ausgeht, legen wir (als Anschauende) das Prädikat der Schönheit unmittelbar den Objekten selbst bei und haben hierzu insoweit Recht, als nur diejenigen Objekte im Stande sind, jene Anschauung zu erzeugen, welche an sich selbst Qualitäten besitzen, die den Geist anregen, sie zu einem Ganzen zu concentriren und mit der ihm inwohnenden Idee der Voll-

kommenheit zu vergleichen. Dies kann aber nicht blos auf positivem, sondern auch auf negativem, nicht blos auf direktem, sondern auch auf indirectem Wege geschehen, ja es giebt noch einen dritten Weg, in welchem sich jene beiden vereinigen. Ein Objekt kann nehmlich jene Anschauung

1. dadurch erwecken, daß sich seine realen Qualitäten selbst zu einem Bilde der Vollkommenheit vereinigen;

2. dadurch, daß sie umgekehrt den diametralen Gegensatz der Vollkommenheit bilden, d. h. sich als ein bloßes Schein-Etwas, als ein bloßes Nichts darstellen und hierdurch das Subjekt reizen, aus sich selbst das positive Bild der Vollkommenheit herzustellen;

3. endlich dadurch, daß sie in einer Beziehung das Bild der Vollkommenheit, in anderer Beziehung das der Unvollkommenheit gewähren, hierdurch in Kampf mit dem Absolut-Vollkommenen gerathen und durch ihren Untergang in diesem Kampfe dem Subjekt den Sieg des Absolut-Vollkommenen über alle relative Vollkommenheit zum Bewußtsein bringen.

Jenachdem nun die Anschauung des Vollkommenen in rein-positiver, in rein-negativer oder in gemischter Weise erweckt wird, und jenachdem die Vollkommenheit ihre Existenz im Objekt, im Subjekt oder in dem über beiden schwebenden Absoluten zu haben scheint, unterscheiden wir drei Arten des Schönen: das Rein-Schöne, das Komische und das Tragische. Von diesen ist das Rein-Schöne dasjenige, welches vorzugsweis und im engern Sinne schön genannt wird und woran man zuerst denkt, wenn vom Schönen die Rede ist. Der Grund hiervon ist leicht einzusehen. Die rein-schönen Erscheinungen nehmlich tragen das Bild der Vollkommenheit in sich selbst und halten es auch fest, indem sie es dem Subjekte mittheilen; die komischen hingegen zaubern es nur aus dem Subjekte hervor und sind, abgesehen von dieser Zauberkraft, an sich selbst die allerunvollkommensten und oft entschieden häßliche Erscheinungen; und endlich die tragischen Objekte besitzen zwar selbst Eigenschaften der Schönheit, aber solche, die ins Unschöne überschlagen und sich selbst zerstören; auch sie also stellen sich, sobald wir absehen von dem erschütternden Eindrucke, mit dem sie uns an die Allmacht des Absoluten erinnern, als unschön dar und befriedigen mithin nicht als solche, sondern nur vermöge eines von ihnen ausgehenden Effekts. Nun besteht zwar, wie bemerkt wurde, das Schöne nur innerhalb des Effekts, den die Objekte auf ein Subjekt machen, und mithin haben die komischen und tragischen Objekte ebenfalls Anspruch, für schön zu gelten; aber weil der Mensch gewohnt ist, die Objekte nach bleibenden Eigenschaften, nicht nach vorüber-

gehenden Effekten zu benennen, so betrachtet er die komischen und tragischen außerhalb der eigentlichen Wechselwirkung als unschön, obwohl er sie innerhalb der Wirkung im vollen Sinne des Worts als schön anerkennt[1])."

§. 92. Was nun weiter die oben genannten Zwischenmodifikationen des Schönen, nehmlich das Reizende, das Erhabene und das Humoristische anbetrifft, so gründet sich deren Unterscheidung auf den Unterschied der ästhetischen Bestimmtheiten oder Qualitäten. Letztere sind aber auf drei zurückzuführen: auf die Form, als thetische Bestimmtheit, auf den Reiz, als antithetische, und auf die Quantität oder Größe, als synthetische Bestimmtheit. — Form, Reiz und Größe sind also diejenigen ästhetischen Qualitäten, durch welche sich jede einzelne Erscheinung als besondere, bestimmte, charakteristische von allen übrigen unterscheidet. Da ohne diese Qualitäten keine Bestimmtheit und ohne Bestimmtheit keine Scheinhaftigkeit zu denken ist, so müssen sie sich nothwendig in allen Erscheinungen finden, und da ohne Scheinhaftigkeit keine Schönheit gedacht werden kann, so muß sich nothwendig auch alles Schöne als ein Inbegriff formaler, sensualer und quantitativer Qualitäten darstellen[2]).

„Die formalen Qualitäten, wie die Form überhaupt, sind das, wodurch sich die Objekte auf sich selbst beziehen, d. h. sich in sich selbst abschließen und von allem Andern abgränzen. Die sensualen Qualitäten hingegen, wie der Reiz überhaupt, sind das, wodurch sich die Objekte unmittelbar zum Andern, d. h. zu den mit ihnen in Wechselverkehr tretenden Subjekten in Beziehung setzen, mithin aus sich herausgehen und in Anderes (in Subjekte) überfließen. Die quantitativen Qualitäten endlich, wie die Quantität oder Größe überhaupt, sind das, wodurch sich die Objekte zum Absoluten oder Allgemeinen in Beziehung setzen."

„Sollen nun die Erscheinungen das Bild der Vollkommenheit in sich tragen, so können sie es nur vermöge dieser Qualitäten; und zwar müssen, da jede Erscheinung zugleich formal, sensual und quantitativ ist, alle drei Qualitäten mitwirken. Aber hieraus folgt keineswegs die Nothwendigkeit, daß alle drei in gleichem Grade mitzuwirken brauchen; vielmehr kann sich in

---

[1]) A. Zeising, Neue Lehre der Proportionen S. 133 u. f.

[2]) Zeising, Aesthetische Forschungen §. 66.

der einen Erscheinung die eine, in der andern die andere mehr als die übrigen geltend machen, ja die gerade vorherrschende kann dergestalt in ihrer Ausbildung die übrigen übertreffen, daß sie die Vorstellung erweckt, als ob sie ganz allein es sei, wodurch die Anschauung der Vollkommenheit bewirkt wird. — Hiernach sind nun wieder drei Arten des Schönen zu unterscheiden: das Formell-Schöne, das Sensual-Schöne und das Quantitativ-Schöne; es sind dies aber keine anderen Arten des Schönen, als diejenigen, welche gewöhnlich das Schöne, das Reizende und das Erhabene genannt werden. Was hier der gewöhnliche Sprachgebrauch zur Unterscheidung von dem Reizenden und Erhabenen das Schöne schlechthin nennt, ist aber, nur noch in strengerem, bestimmteren Sinne, dasselbe Schöne, welches oben zur Unterscheidung von dem Komischen und Tragischen das Reinschöne genannt wurde. — Das Reizende dagegen gleicht in gewissem Grade dem Komischen, nur daß Dieses die Wirkung indirekt durch seine augenfällige Unvollkommenheit, Jenes hingegen direkt durch seine scheinbare Vollkommenheit erzeugt. Das Reizende hat sonach einerseits eine Verwandtschaft mit dem Komischen, andrerseits mit dem Reinschönen; es ist daher weder das Eine, noch das Andere vollständig, und der Sprachgebrauch hat somit Recht, wenn er es als eine Zwischenmodifikation zwischen dem Reinschönen und Komischen mit einem besondern Namen bezeichnet. — Ganz ähnlich verhält es sich mit der Quantität und dem auf ihr beruhenden Erhabenen. Stellt sich nehmlich ein Objekt durch seine Größe als schön dar, so hebt es sich gewissermaßen selbst in das Absolute auf und verschwindet als solches in ihm. Hierdurch aber gleicht es in gewissem Sinne dem Tragischen, nur daß sein Hinausragen in das Unendliche nicht mit seiner objektiven Unvollkommenheit und daher auch nicht mit einem Kampf gegen das Absolute verbunden ist. Das Quantitativ-Schöne ist mithin ebenfalls, wie das Reizende, weder das Tragische noch das Reinschöne im vollen Sinne des Worts, und dies ist der Grund, warum man es als „Erhabenes" von beiden unterschieden und das „Schöne" im strengsten Sinne des Worts auch ihm, wie dem Reizenden gegenübergestellt hat."

„Hat sich aus dem Bisherigen ergeben, daß das Reizende als eine Zwischenmodifikation zwischen dem Rein-Schönen und Komischen, sowie das Erhabene als eine Zwischenmodifikation zwischen dem Rein-Schönen und Tragischen anzusehen ist: so läßt sich schon hieraus der Schluß ziehen, daß es auch eine Zwischenmodifikation zwischen dem Tragischen und Komischen geben werde; und dieser Schluß findet seine Bestätigung, sobald man letztere beide Arten des Schönen in ihrer innern Gliederung verfolgt:

denn hierbei ergiebt sich, daß jede derselben nach verschiedenen Seiten hin eine extreme Form aus sich heraus bildet, die gerade auf der Gränze des Komischen und Tragischen liegt oder zwischen dem Einen und dem Andern in oscillirender Bewegung hin- und herschwankt, indem hier diejenigen Mißverhältnisse, auf denen die Widersprüche des Komischen einerseits und die Conflikte des Tragischen andrerseits beruhen, in mehr oder minder willkürlicher Weise in sich vereinigt sind. Diese Art des Schönen ist das Humoristische[1])."

Rücksichtlich der elementaren Qualitäten der Schönheit (Form, Reiz, Quantität) und rücksichtlich des Grad- und Mischungsverhältnisses derselben in den nachgewiesenen sechs Arten des Schönen stellt sich zur Charakteristik der Letzteren Folgendes heraus:

1. Die Form zeigt sich als culminirend im Reinschönen, als von der Culmination herabsteigend im Reizenden, als untergehend im Komischen, als verschwunden im Humoristischen, als wieder auftauchend im Tragischen und endlich als der Culmination wieder zustrebend im Erhabenen. — 2. Der Reiz zeigt sich als culminirend im Reizenden, als aus der Culmination herabfallend im Komischen, als untergehend im Humoristischen, als verschwunden im Tragischen, als wieder auftauchend im Erhabenen und endlich als seiner Culmination wieder zustrebend im Reinschönen. — 3. Die Quantität zeigt sich als culminirend im Erhabenen, als vom Culminationspunkt zurücksinkend im Reinschönen, als untergehend im Reizenden, als verschwunden im Komischen, als wieder auftauchend im Humoristischen und endlich als der Culmination wieder zustrebend im Tragischen[2]).

Für unsern Zweck, die verschiedenen Gattungen und Stylarten mimischer Darstellungen in Betracht zu ziehen, ist es besonders wichtig, die drei Hauptarten des Schönen festzuhalten, um so mehr, da es sich bei genauerem Verfolg der angegebenen Deductionen ergiebt, daß das Reizende, Humoristische und Erhabene eigentlich nicht als neue, vom Reinschönen, Komischen und Tragischen wirklich verschiedene, sondern nur als solche Modifikationen des Schönen aufzufassen sind, welche bereits in dem Bereich jener Hauptarten mit liegen und durch welche nur die sich berührenden und in einander übergreifenden Extreme derselben

---

[1]) A. Zeising, Neue Lehre der Proportionen S. 140 u. f.

[2]) A. Zeising, Aesthetische Forschungen §. 125.

unter einem Namen zusammengefaßt werden. Welche besonderen Erscheinungsweisen des Schönen sonst noch vorkommen oder denkbar sein mögen, sie werden sich alle entweder als Mischungen und Combinationen oder als noch feinere Nuancen und Schattirungen jener Hauptarten und ihrer Zwischenmodifikationen bekunden[1]).

Von dem Rein-Schönen insbesondere[2]).

§. 93. Als Grundlage für eine nähere Darstellung des Reinschönen seinem Wesen und seinen Elementen nach dienen die in den beiden vorangehenden Paragraphen gegebenen Bestimmungen. Es ergab sich aus denselben das Reinschöne als das An-sich- oder Objektiv-Schöne, d. h. als Objekt, welches die Idee der Vollkommenheit an sich selbst zur Präsenz bringt. Als die wesentlichste und wichtigste der hierbei mitwirkenden Qualitäten der Scheinhaftigkeit erwies sich die Form. Von den verschiedenen Formen der Vollkommenheit hingegen hatte dabei diejenige den ersten Rang, in welcher das Princip der Einheit das der Verschiedenheit beherrscht. Daraus ergiebt sich, „daß die Einheit im Reinschönen als Einfachheit im Princip, die Verschiedenheit als Mannigfaltigkeit in der Ausbildung des Princips und die Ausgleichung der Verschiedenheit mit der Einheit als Harmonie erscheinen muß, und ferner, daß der Genuß am Reinschönen nicht wie beim Komischen in einer blos subjektiven Lust, noch auch wie beim Tragischen in einer über das Objekt hinausgehenden Erhebung, sondern in einer wirklichen Versenkung in das Objekt, also in einer wirklichen Anerkennung, Bewunderung und Selbstvergessenheit besteht."

Es kommt nun zunächst und hauptsächlich darauf an, zu zeigen, „wie und wodurch ein erscheinendes Ganzes (Objekt) die in ihm enthaltenen Elemente der Einheit und Verschiedenheit zu einer Harmonie zu vereinigen vermag, und hierbei werden, jenachdem der Grad der Differenz (Verschiedenheit) zwischen den auf die

---

[1]) A. Zeising, Aesthetische Forschungen §. 127.

[2]) Vergl. A. Zeising, Aesthetische Forschungen §. 153. 159. 166. 187. 188. 218 ꝛc. 229 ꝛc. 227 ꝛc. 258 ꝛc.

Einheit zurückzuführenden Elementen ein niederer, mittlerer oder höherer ist, wiederum drei Stufen der harmonischen Ausgleichung oder der auf ihr beruhenden formellen Schönheit unterschieden werden müssen. — Die Zurückführung der Verschiedenheit auf die Einheit kann nehmlich erscheinen: 1. Als strenge Regelmäßigkeit oder Gleichförmigkeit, wenn die Theile des Ganzen vollkommen gleich sind und zu dem Kardinalpunkte desselben eine und dieselbe Beziehung haben; 2. als Proportionalität, wenn die Theile zwar ungleich sind, aber durch den Kardinalpunkt dergestalt vereinigt sind, daß zwischen den Theilen unter einander einerseits und zwischen den Theilen und dem Ganzen andrerseits ein und dasselbe Verhältniß besteht; 3. als Charakter oder Ausdruck, wenn zwar nicht nur die Gleichheit der Theile, sondern auch die der Verhältnisse aufgelöst erscheint, als innerer Grund oder regelndes Princip der Auflösung aber die lebendige, sich selbst äußernde und doch zugleich bei sich bleibende Kraft des Kardinalpunktes als des individuellen punctum saliens erkannt wird." — Unter dem Kardinalpunkt ist hierbei der Einheitspunkt zu verstehen, durch dessen Vorhandensein ein Gebild als einheitliches Ganzes erscheint. Eine Erscheinung, der ein solcher Punkt fehlt oder an welcher die Anschauung einen solchen Punkt vermißt, kann sich auch nicht als Eins, sondern nur als ein Aggregat verschiedener Aeußerlichkeiten darstellen, zwischen welchen der Blick oder überhaupt der ästhetische Sinn gleichgültig hin- und herirrt, ohne irgend eine Ruhe und Befriedigung zu finden. Eine solche Erscheinung würde daher auch nicht schön sein, weil ihr das eine Moment der Vollkommenheit, die Einheit, mangelt.

Von den vorhin angeführten drei Vermittelungsweisen, durch welche die Ausgleichung des Gegensatzes von Einheit und Verschiedenheit in einer Erscheinung bewirkt wird, ist, wie schon angedeutet, die zuerst angeführte die niedrigste; denn selbst bis zur Symmetrie ausgebildet, bleibt die bloße Regelmäßigkeit oder Gleichförmigkeit deshalb eine nur dürftige ästhetische Bestimmtheit, weil sie keine Ungleichheit der Theile an sich zuläßt und ein strenges Gleichmaß in deren Vereinigung zum Ganzen fordert, mithin das Moment der Verschiedenheit nur in sehr beschränkten,

bis zum Verschwinden herabgesetzten Grade zur Geltung kommen läßt. — Eine höhere Vermittelung des Gegensatzes von Einheit und Verschiedenheit, nehmlich einer solchen, welche auch ungleichen und asymmetrischen Bestandtheilen eines Ganzen den Stempel der Harmonie und Totalität aufzudrücken vermag, kommt nur erst dadurch zu Stande, daß statt der Gleichheit der Theile eine Gleichheit der zwischen ihnen und dem Ganzen bestehenden Verhältnisse eintritt, also durch die Proportionalität.

„Das Gesetz der Proportionalität ist unbestritten eines der wichtigsten Schönheitsgesetze. Wir tragen es in unserem Innern wie das Sittengesetz, wie die logischen Gesetze der Wahrheit; es giebt den Maßstab ab für fast alle ästhetischen Urtheile über die reinschönen Erscheinungen, ja indirekt auch für solche, die sich auf das Tragische und Komische beziehen. Es prägt sich mit mehr oder weniger Klarheit in fast allen schönen Formen und Figuren aus, am vollkommensten in der schönen Menschengestalt; es lebt und wirkt in der Werkstätte der Natur, wie in der Seele des schaffenden Künstlers, am bemerklichsten in der des Architekten, Bildhauers, Malers, aber nicht minder kräftig in der des Tonkünstlers, Dichters und Mimikers; ja es übt seine Macht auch über den bildenden Handwerker aus."

Vollkommen präcis findet sich das Proportionalgesetz ausgesprochen durch den in der Mathematik unter dem Namen des „goldenen Schnitts" bekannten Satz, der sich für die Aesthetik also formuliren läßt: „wenn ein in ungleiche Theile getheiltes Ganzes formell-schön erscheinen soll, muß sich der kleinere Theil zum größeren Theile ebenso verhalten, wie sich der größere Theil zum Ganzen verhält." — In dieser Fassung scheint zwar der Satz das Proportionalgesetz nur auf eine einzige Zweitheilung zu beziehen; genauer untersucht, zeigt sich aber, daß es auch für eine ins Unendliche hin fortgesetzte Theilung seine Gültigkeit hat, indem nehmlich immer nach demselben Satze bei jeder nächsten Theilung der erste kleinere Theil der größere für den großen Theil der ersten oder vorangegangenen Theilung wird[1]).

---

[1]) Vergl. noch Anhang B. zum vorliegenden Abschnitt unseres Buchs, wo wir auf Zeisings Proportionslehre zurückkommen.

Trotz der hohen ästhetischen Bedeutung, welche die Proportionalität hat, kann man dieselbe noch nicht als die wirklich höchste Stufe der formellen Schönheit ansehen, „denn in der durch sie bewirkten Harmonie des Einen und des Verschiedenen erscheint zwar die Verschiedenheit nicht mehr durch das Princip der Gleichheit tyrannisirt, aber doch auch noch nicht wirklich freigegeben, sondern innerhalb bestimmter Gränzen eingeschlossen. Zufolge dessen erscheint aber auch das einheitliche Princip selbst als noch nicht völlig zu seiner Entfaltung gelangt: denn es ist der eigentlich innerste Kern seines Wesens, sein Trieb zur Selbstentäußerung, noch nicht in sein Aeußeres mit übergeströmt; das Aeußere ist also so lange noch nicht ganz das Innere, so lange es sich nicht selbst als ein blos Inneres faßt und ebenso wie dieses einen Drang, aus sich herauszugehen und sich zu einem Anderen zu gestalten, empfindet. Zu einer vollkommenen Harmonie ihrer äußeren, unterscheidbaren Seiten mit ihrem inneren, einheitlichen Princip gelangt daher die Form erst dann, wenn sie diese Harmonie nicht in sich immerfort gleichbleibender, passiver, sondern in veränderlicher, aktiver Weise an den Tag legt, d. h. wenn ihre einzelnen Glieder nicht blos als etwas vom Innern, dem eigentlichen Kardinalpunkt, Producirtes, sondern auch als etwas sich selbst Producirendes und in dieser Selbstproduktion sich mit dem Innersten im Einklang Befindliches erscheinen. Erst in dieser Form erscheint das Verschiedene wirklich als das Eine, das Aeußere wirklich als das Innere; das Innere ist daher in ihr zum Ausdruck gelangt, und wir nennen sie daher die ausdrucksvolle Form." — So sehr nun aber auch gegen den Ausdruck gehalten die Regelmäßigkeit und Symmetrie, sowie die Proportionalität als tiefere Stufen der Schönheit erscheinen, so behalten dieselben doch ihren ästhetischen Werth und eine Auflösung derselben, namentlich der Proportionalität, im Ausdruck läßt sich nur dann als schönheitsgemäß anerkennen, „wenn dieselbe weder eine extravagante, noch bleibende, noch willkürliche, sondern vielmehr eine maßhaltende, vorübergehende und begründete ist. Der Ausdruck als schöner darf nie als eine zerstörte, sondern nur als eine befreite, gelöste, in Fluß gesetzte Proportionalität erscheinen."

§. 94. Nach denselben Unterscheidungsgründen, nach welchen sich die drei Hauptarten und drei Zwischenmodifikationen des Schönen ergeben, lassen sich in einer jeden derselben wieder drei Grundnüancen unterscheiden. — Das Reinschöne stellt sich hiernach dar als Würdiges, als Edles und als Gefälliges. Jenachdem nehmlich in dem Reinschönen außer den formellen Bestimmungen, als den hauptsächlichen und prävalirenden, entweder einerseits doch auch die quantitativen Eigenschaften und somit die Bestimmungen des Erhabenen, oder andererseits die sensualen Eigenschaften und somit die Bestimmungen des Reizenden entschieden und augenfällig sich mit geltend machen, erscheint das Reinschöne entweder als Würdiges oder als Gefälliges, während zwischen diesen beiden Erscheinungsweisen des Reinschönen das Edle in der Mitte liegt, indem hier die ästthetische Wirkung der Form in vollkommenster Reinheit und die Mitwirkung der Größe und des Reizes im Gleichgewicht erscheint.

Das Würdige weist durch seine Namensbezeichnung auf „Würde" hin und somit zunächst und hauptsächlich auf entsprechende schöne Erscheinungen der menschlichen Persönlichkeit. Die Würde hat stets einen repräsentativen Charakter; die Persönlichkeit erscheint durch sie in einer entschiedenen Erweiterung und Erhöhung und zugleich Gewichtigkeit (gravitas), welche keine leichte, behende, sondern ruhige, abgemessene Bewegung gestattet. Der ästhetische Sprachgebrauch überträgt aber den Begriff des Würdigen auch auf andere als persönliche Erscheinungen, ohne daß er dabei selbst eine Aenderung erführe: denn er bezeichnet auch in der Aesthetik immer nur solche Erscheinungen als würdevoll, „welche sich durch eine gewisse Ausbreitung innerhalb der Form als Inhaber und Träger irgend eines in sie übergeflossenen Allgemeinen, Höhern darstellen."

„Rücksichtlich der einzelnen Veränderungen, welche die Form selbst am Würdigen erfährt, ergeben sich folgende Bestimmungen: Unter den Elementen der Vollkommenheit bevorzugt sie vor dem der Verschiedenheit das der Einheit. Daher hat sie eine Vorliebe für das Regelmäßige, Symmetrische, Abgemessene, ja Uniforme und Stereotype. Auch bekundet sie diese Vorliebe für das einheitliche Moment der Schönheit durch Bevorzugung des Geraden und Eckigen vor dem Gekrümmten

und Abgerundeten, des inneren Gerüstes vor dem umhüllenden Umriß, der einfachen und schlichten Conturen vor den complicirten, verschmolzenen, sowie der gedrungenen, compakten Körperbildung vor der schlanken, subtilen. Ebenso giebt sich die dem Würdevollen eigenthümliche Neigung zum Strengen, Gesetzmäßigen und Absoluten in der Art und Weise, wie es sich rücksichtlich des Ausdrucks verhält, zu erkennen. Der Ausdruck des Würdevollen beruht hauptsächlich in der Zurschautragung der ihm von einem Höheren verliehenen Auszeichnungen und Attribute und der vom Einfluß des Alters, der Erlebnisse, der Kämpfe und Leiden ihm aufgeprägten Merkmale eines inhaltreichen, bedeutungsvollen Daseins. Sehr gemessen dagegen ist es in der Darlegung seiner inneren Regungen und Bewegungen; es deutet von diesen nur so viel an, daß man von ihrer Stärke zwar eine Ahnung, aber keine Anschauung bekommt, vielmehr die Kraft der Form bewundern muß, welche so starke Bewegungen im Zaume zu halten und ins Innere zu bannen vermag. Daher tragen die würdevollen Erscheinungen in Haltung und Bewegung, in Mienen und Gebärden stets eine äußerliche Ruhe, Gravität und Selbstbeherrschung zur Schau und lassen sich aus dieser durch die Stürme der Leiden ebensowenig wie durch die Zuckungen der Freude herausreißen. Die echte Würde sinkt zwar darum nicht zur Ausdruckslosigkeit herab, aber ihr Ausdruck ist ein ziemlich gleichbleibender, nehmlich der des Ernstes, der durch den Einfluß von Scherz und Schmerz nur geringe Modifikationen erleidet."

Das Gefällige ist nach der Ableitung seiner Namensbezeichnung „Dasjenige, was gefällt, d. h. was uns zufällt, was aus einer gewissen Höhe, in der es sich ursprünglich befindet, freiwillig zu uns herabkommt und gern von uns angenommen wird." Diese aus der Benennung hergeleitete Erklärung stimmt aber auch mit der oben schon gegebenen Bestimmung überein, wonach das Gefällige dasjenige Reinschöne ist, in welchem die Unterstützung der von der Form ausgehenden Hauptwirkung vorwiegend durch den Reiz, d. h. durch die für Anderes existirenden Qualitäten, bewerkstelligt wird, während die Größe auf ein kleineres Maß reducirt erscheint. In dem Kreise des Schönen hat sich das Gefällige von dem Erhabenen entfernt und dagegen an das Reizende angeschlossen. Als nähere Bestimmungen für das Gefällige ergeben sich folgende:

„Unter den Elementen der Vollkommenheit bevorzugt es die

Mannigfaltigkeit und Variabilität vor der Einheit. Es besitzt die Fähigkeit, sich der Eigenthümlichkeit jedes Andern in gewissem Grade anzubequemen und danach sein ursprüngliches Wesen bis auf einen gewissen Grad zu ändern. Daher liebt es, im Gegensatz zu dem Würdigen, nicht die streng regelmäßigen und symmetrischen, sondern umgekehrt die freieren Formen. Es bevorzugt das Krumme vor dem Geraden, das Runde vor dem Eckigen, den Umriß vor dem innern Gerüst, das Complicirte und das Gemischte vor dem Einfachen und Schlichten, das Schlanke und das Subtile vor dem Gedrungenen und Compakten. — Ebenso giebt sich die dem Gefälligen eigenthümliche Neigung zur Freiheit, Veränderlichkeit und Verschiedenheit in der Art und Weise, wie es sich zum Ausdruck verhält, zu erkennen. Das Gefällige legt nehmlich keinen besondern Werth auf den festen charakteristischen Ausdruck, sondern giebt sich besonders dem variabeln aktuellen Ausdruck hin, welcher die in ihm eben herrschenden Stimmungen, Regungen und Bewegungen bekundet, und legt sein leicht bewegliches Inneres in einem beweglichen und variabeln Mienen- und Gebärdenspiel an den Tag. Zwar läßt es sich hierbei nicht zu Extravaganzen fortreißen, vermeidet den Ausdruck der heftigen und stürmischen Bewegungen; aber nicht aus Besorgniß, sich etwas zu vergeben oder zu schaden, sondern vorzugsweis aus Rücksicht für das Andere, für das anschauende Subjekt, mit dem es eben in Correlation steht. Es bewahrt hierbei durch die Innehaltung bestimmter Gränzen seinen Charakter als Reinschönes. Seine Hingebung an das Andere stellt sich daher vorzugsweis dar als ein zwar die festen Schranken der Etikette, aber nicht die variabeln Gränzen des Anstandes überschreitendes Entgegenkommen. Es hat in allen seinen Formen etwas Biegsames, Geschmeidiges, aber zugleich etwas Elastisches, Sprungfertiges. Läßt das Gefällige in seinen Formen auch den Stempel seiner höhern Abkunft erkennen und sein Entgegenkommen als eine Herablassung sich darstellen, so geht es in gewissem Sinne wieder über sich heraus und gestaltet sich so zum Huldvollen. — So weit sich das Gefällige in den Bewegungen, wie überhaupt im Aktuellen manifestirt, erscheint es als Graziöses. Wird die Gefälligkeit der Form durch eine sehr merkliche, in die Augen springende Reduction der Größe erreicht, tritt also die Kleinheit der Erscheinung als ein sehr wesentliches Moment hervor, so entsteht das Niedliche und Zierliche."

Das Edle hält, wie oben schon bemerkt, die Mitte zwischen dem Würdigen und dem Gefälligen, weil in ihm die ästhetische Wirkung der Form in vollster Reinheit und die Mitwirkung der

Größe und des Reizes im Gleichgewicht erscheint. Die Gesammtwirkung ist hier also die einer vollkommensten Harmonie und bringt mit sich die gänzliche Versenkung des anschauenden Subjekts in das angeschaute Objekt. — Als nähere Bestimmungen für das Edle ergeben sich folgende:

„Unter den Elementen der Vollkommenheit bevorzugt das Edle weder die Einheit, noch die Mannigfaltigkeit, und zeigt weder eine einseitige Vorliebe für das Strengregelmäßige, noch für das Proportionale, noch für das Ausdrucksvolle, sondern läßt jeder dieser Stufen des Schönen ihr volles Recht widerfahren; jedoch ergiebt sich hieraus von selbst, daß ihm das Proportionale insofern besonders nahe liegt, als durch dasselbe schon eine Ausgleichung und Vermittelung des Strengregelmäßigen und des Ausdrucksvollen erreicht wird. Aus demselben Grunde ist ihm auch das Gerade und Krumme, das Eckige und Runde, das innere Gerüst und der umspielende Umriß, das Gedrungene und Schlanke u. s. w. von gleichem Werthe, und es macht davon in gleichem Maße Anwendung, indem es den einseitigen Charakter dieser entgegengesetzten Eigenschaften durch äußere Combination oder innere Verschmelzung derselben, z. B. durch Abrundung der Ecken, durch Zuspitzung des Runden, durch ein Durchschimmernlassen des innern Gerüstes durch den äußern Umriß u. s. w. zu mildern und auszugleichen sucht. — Ebenso bewahrt das Edle die reine Mitte innerhalb des Ausdrucks; es ist mit demselben weder so karg und zurückhaltend wie das Würdige, noch so freigebig und leichtsinnig wie das Gefällige. Es beschränkt sich nicht darauf, blos Ausdruck eines in ihn eingedrungenen Allgemeinen zu sein, sondern entfaltet ohne Scheu auch den Keim und Kern seines eigenen Wesens; freilich aber wird es auch nicht zum Ausdruck stürmischer Gemüthsbewegungen fortgerissen, weil es sich in diesen nicht in seiner Reinheit wiedererkennt, weil es hier einen fremden Einfluß spürt, durch den sein eigenstes Wesen entstellt wird. Auch eine haltlose Lust ist ihm fremd: dagegen giebt es sich einer reinen, mäßigen Heiterkeit mit Unbefangenheit und Ungezwungenheit hin."

§. 95. Aus den im vorigen Paragraphen angegebenen näheren Bestimmungen für das Reinschöne und seine Hauptnüancen ergeben sich, wie leicht einzusehen, zugleich die nächsten Bestimmungen für das Stylmäßige in den künstlerischen Darstellungen, welche in dieses Gebiet des Schönen fallen. Es leuchtet ein, daß z. B. künstlerische Darstellungen des Würdevollen,

indem dieses selbst seinem Wesen zufolge und den obigen Bestimmungen gemäß in seinem Erscheinen das Regelmäßige, Abgemessene, ja Uniforme und Stereotype vorwalten läßt, das Gerade und Eckige dem Gekrümmten und Abgerundeten vorzieht, in seinen Bewegungen eine gewisse Gehaltenheit und Gravität zeigt u. s. w., diesen Formbestimmungen und Eigenschaften entsprechen und daher auch ein hiernach bestimmtes Gepräge, d. h. ihren bestimmten Styl erhalten müssen, durch welchen sie sich von Darstellungen des Edlen, Gefälligen oder anderer Arten des Schönen charakteristisch unterscheiden. Es gilt dies gleichermaßen wie für alle anderen ästhetischen Darstellungen, so auch für die mimischen. Rücksichtlich des Stylmäßigen in der Mimik kann daher ganz füglich zur mehreren Verständniß des Gesagten auf die in anderen Kunstgebieten geschaffenen Werke hingewiesen werden. So läßt sich z. B. der Styl des Würdevollen erkennen im Gebiete der plastischen Kunst aus den Werken des Phidias und Rauch, dagegen der Styl des Edlen aus den Werken des Polyklet und Thorwaldsen und der gefällige Styl aus Praxiteles' und Drake's Werken. In derselben Reihefolge würden in der Malerei M. Angelo, Raphael und Corregio, in der Musik Beethoven, Mozart und Haydn, in der Dichtkunst Aeschylus, Sophokles und Euripides durch den Stylcharakter ihrer Werke den Styl des Würdevollen, den des Edlen und des Gefälligen repräsentiren. Es versteht sich von selbst, daß bei Anführung solcher Repräsentanten nicht blos an ein einzelnes ihrer Werke gedacht werden darf. — Was insbesondere die mimischen Manifestationen des Reinschönen betrifft, nach welchen sich auch die stylmäßige Behandlung desselben in den mimischen Darstellungen zu richten hat, so mögen hierüber noch einige weitere Bemerkungen folgen.

So weit sich die mimischen Manifestationen auch auf reinplastischem Wege, d. h. durch Fesselung und Darstellung einzelner Bewegungsmomente zur Erscheinung bringen lassen, können wir hier rücksichtlich derselben auf dasjenige verweisen, was wir in §. 77 von der Attitude und in den §§. 47—50 von der Gestalt des menschlichen Körpers gesagt haben. — Rücksichtlich derjenigen mimischen Manifestationen aber, welche in einem wirklichen Be-

wegen und aktuellen Verhalten bestehen, sei (nach A. Zeising) Folgendes bemerkt:

„Jede Körperbewegung hat nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Ausdehnung; es muß also auch bei ihr zwischen dem Maß des Raumes, den sie durchschneidet, und dem Maß der Zeit, welches sie dazu verwendet, ein bestimmtes Verhältniß stattfinden, auf welchem das Maß ihrer Geschwindigkeit beruht. Dieses Maß kann ein dreifaches sein, und danach unterscheiden wir auch drei Arten von Bewegung. Erscheint uns nehmlich der von der Bewegung durchschnittene Raum als groß, dagegen die dazu verwendete Zeit als klein, so nennen wir die Bewegung eine schnelle; kommt uns aber umgekehrt der Raum als klein und die Zeit als groß vor, so gilt uns die Bewegung als eine langsame; und endlich drittens, wenn uns das Raummaß und Zeitmaß von gleicher Größe erscheinen, betrachten wir die Bewegung als eine weder durch Schnelligkeit noch durch Langsamkeit sich markirende, mithin als eine der Regel folgende oder regelmäßige, zugleich aber auch — weil hier die Regel durch die Gewohnheit bestimmt wird — als eine gewöhnliche. Diese letztere kann natürlich der Anschauung keinen Anstoß erwecken, und ihre ästhetische Wirkung ist mithin wie die der Regelmäßigkeit überhaupt, zwar befriedigend, jedoch nur in passiver Weise. Die beiden ersten hingegen, welche auf einer Differenz des Raum- und Zeitmaßes beruhen, vermögen nur dann formellschön zu erscheinen, wenn die Differenz nicht erheblich ein mittleres Verhältniß überschreitet, d. h. wenn das Zeitmaß im Vergleich zum Raummaß weder als zu klein noch als zu groß erscheint, sondern etwa (nach dem in §. 93 angeführten Satz) im Verhältniß des Minor zum Major oder umgekehrt in dem des Major zum Minor zu einander steht; dies dürfte aber etwa in jenen Maßen der Schnelligkeit und Langsamkeit der Fall sein, welche durch die musikalische Terminologie als Allegro und Andante bezeichnet werden und als solche oft auch das Geschwindigkeitsmaß der Körperbewegungen z. B. beim Tanzen, Marschiren, Gesticuliren ꝛc. bestimmen. — Daß in der That ein Uebermaß der Schnelligkeit oder Langsamkeit außer dem Bereich des Reinschönen liegt, läßt sich deutlich daraus erkennen, daß wirklich Bewegungen wie das Zucken, Zappeln, Zittern, Trippeln ꝛc. oder wie das Schleichen, Gähnen, sich Recken und Dehnen ꝛc. einerseits um ihrer zu großen Schnelligkeit, andrerseits um ihrer zu großen Langsamkeit willen allgemein unschön gefunden werden. Wenn aber übermäßig schnelle und langsame Bewegungen doch nicht selten einen guten ästhetischen Eindruck auf uns machen,

so fallen sie in andere Schönheitsgebiete, z. B. die Bewegung des Adagio in die Sphäre des Tragischen oder Erhabenen, die des Vivace in die des Reizenden oder Komischen."

„Jede Körperbewegung zeigt uns nicht nur das Maß ihrer eigenen Ausdehnung, sondern auch die Extension des Körpers, woran sie sich darstellt, und des Bereichs, den dieser Körper als seinen Spielraum beherrscht; es muß also, wenn die Bewegung als proportional und reinschön erscheinen soll, auch ein mittleres Verhältniß zwischen der Extension der Bewegung als solcher und der Extension des zu ihr gehörigen Körpers und Spielraums stattfinden. Diese Bestimmung ist von wesentlicher Wichtigkeit: denn sobald die Bewegung im Vergleich mit dem Körperumfange zu klein erscheint, macht sie den Eindruck des Aengstlichen, Steifen, Zimperlichen; erscheint sie dagegen zu groß, so trägt sie den Charakter des Fahrigen, Bammligen, Gespreizten oder Tölpelhaften 2c. Auch hier also gilt für formellschöne Bewegungen als Norm, von dem ganzen Maße des zu Gebote stehenden Spielraums nur einen Theil, und zwar entweder den größern (Major) oder den kleinern (Minor) für die Bewegung zu benutzen: denn sobald dieselbe über Jenen hinausgeht oder hinter Diesem zurückbleibt, wird sie die Vorstellung des Zuviel oder des Zuwenig erwecken und damit die Grundbedingungen der formellen Schönheit zerstören. Auch hier entscheidet in der Praxis das unmittelbare Gefühl, der natürliche Takt, und wer diesen Takt besitzt, dem schreibt man auch in dieser Beziehung, jenachdem er sich mehr in einer strengen Haltung, in einer ungezwungenen Abmessung oder in einer entgegenkommenden Hingebung äußert, Würde, Adel oder Gefälligkeit in der Bewegung zu, indem man die in der Bewegung sich äußernde Würde auch wohl mit dem Namen Gravität und die in der Bewegung sich darstellende Gefälligkeit als Grazie bezeichnet und die zwischen der Grazie und Gravität sich haltende Weise aber als Adel."

„In Betreff des Ausdrucks, für welchen die Körperbewegung in vieler Hinsicht geradezu als das vollkommenste Medium erscheint, weil sie die Anschaulichkeit des plastischen und die Beweglichkeit des tonischen Ausdrucks in sich vereinigt, ist zu bemerken, daß auch ausdrucksvolle Bewegungen und somit Gebärden, nur dann formell-schön sind, wenn durch sie die Gesetze der Regelmäßigkeit und Proportionalität nicht eine wirkliche Aufhebung, sondern nur eine Befreiung und Milderung erfahren. Es darf daher die Würde, der Adel und die Grazie der Bewegung durch den hinzutretenden Ausdruck nur modifizirt, nur näher bestimmt und charakterisirt, keineswegs aber dermaßen alterirt oder entstellt werden, daß man nicht trotz und inmitten der

Modifikation die Grundformen des Reinschönen noch klar zu erkennen vermöchte. Uebt der Ausdruck einen stärkern Einfluß, so wird die Bewegung unschön oder sie fällt in ein anderes Gebiet des Schönen, wie z. B. das Händeringen der Verzweifelung in das des Tragischen, die Verzerrungen des Gesichts in das des Komischen, u. s. w. Erscheint beim Ausdruck die äußere Bewegung als extravagant, d. h. über das Maß der ihr zum Grunde liegenden innern Bewegung hinausgehend, so ist das eigentliche Wesen des Ausdrucks aufgehoben, und wir betrachten eine solche Gebärde als etwas Ungebärdiges. Bleibt hingegen die äußere Bewegung hinter der innern zurück, so erscheint uns die Gebärde als gar nicht zum Ausdruck beitragend und somit als ausdruckslos. Scheint es uns endlich, als ob die äußere Bewegung mit der innern nicht im Causalzusammenhang und Einklang sei, so betrachten wir sie als unnatürlich, falsch oder erkünstelt; entbehrt sie hingegen jener formellen Moderation, welche die Rücksicht auf Convenienz und Sitte gebieten, so macht sie den Eindruck des Rohen, Ungeschlachten, Täppischen, Flegelhaften u. s. w."

Von dem Komischen insbesondere[1]).

Obwohl die Uebungen und Darstellungen in der Aesthetischen Gymnastik sich vorzugsweis innerhalb des Gebiets des Reinschönen werden halten müssen, so lassen sich doch auch die beiden anderen Hauptgebiete des Schönen, das Komische und das Tragische, nicht geradezu ausschließen. Sie werden deshalb ebenfalls hier noch einer besonderen Betrachtung unterzogen, die wir jedoch kürzer fassen dürfen, als die des Reinschönen.

§. 96. Nach der in §. 91 gegebenen Grundbestimmung für das, was dort das Komische genannt wurde, kann dasselbe auch als das Lächerliche bezeichnet werden; ein Unterschied ist dabei nur insofern, als das Komische künstlerischen, das Lächerliche dagegen unmittelbaren, natürlichen Ursprungs ist. Zu einer Definition formulirt ist das Komische oder Lächerliche in ästhetischer Hinsicht „das Schöne in der Form desjenigen Widerspruchs, durch den das anschauende Subjekt aus der Empfindung einer objektiven

[1]) A. Zeising, Aesthetische Forschungen §. 282. 306. 307. 308. 309.

Unvollkommenheit (oder richtiger: Vollkommenheitswidrigkeit) unmittelbar in die Empfindung der subjektiven Vollkommenheit hinübergerissen wird."

Wie in dem Reinschönen, so stellen sich nach den Kategorien des Seins als Sein-für sich, als Sein-für Anderes und als Sein-für das Absolute auch im Komischen drei Hauptnüancen heraus, nehmlich das Possierliche, das Lustige und das Burleske. Im ganzen Kreise des Schönen gränzt das Komische als Possierliches an das Reizende, als Burleskes an das Humoristische.

„Das Possierliche (Drollige) ist das Für sich-Komische, eine Erklärung, die auch mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch übereinstimmt: denn nach diesem nennt man dasjenige possierlich, was uns zwar einerseits durch die Kleinheit seiner Erscheinung nahezu als Nichts und dadurch bis zu einem gewissen Grade als lächerlich erscheint, andererseits aber mit dieser Kleinheit Eigenschaften und resp. Fertigkeiten verbindet, die es als nicht ganz ungeschickt zu einer Nachbildung des Großen im Kleinen erscheinen lassen und die ihm auch in den Augen des Subjekts den Schein einer gewissen Vollkommenheit leihen, einer solchen nehmlich, die gerade für ein so unbedeutendes Ding ausreichend ist, damit es sich auch an sich selbst belustigen könne. Auch nach der gewöhnlichen Ansicht ist also das Possierliche das nicht blos für Andere, sondern auch für sich selbst Ergötzliche, ein Komisches, welches sich in seiner Kleinheit und Bedeutungslosigkeit selbst freut. — Das Lustige (Ergötzliche) ist das Komische-für Anderes; es erfüllt also die Grundbedingung des Komischen, für sich nichts, für das Subjekt Alles zu sein, am vollkommensten. Es kann daher auch das Komische im engern Sinne oder das Eigentlich-Komische genannt werden. — Das Burleske ist das Komische für das Absolute. Auch diese Bestimmung ist mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauche im Einklang: denn nach diesem nennt man burlesk Dasjenige, was trotz seiner Größe und sonstigen Bedeutung als lächerlich erscheint, was also außerhalb des komischen Prozesses eine in gewissem Grade vollkommene, vielleicht erhabene, aber dem Absoluten gegenüber, mit welchem hier das Subjekt sich identifizirt, dennoch nichtige und darum lächerliche Erscheinung ist."

„Wenn wir die hier unterschiedenen drei Arten des Komischen mit einander vergleichen, so zeigt sich, daß, während im Lustigen oder Eigentlichkomischen die quantitative Beschaffenheit des Objekts an sich gar nicht besonders zum Bewußtsein gebracht wird, und das Possierliche zugleich eine Vorstellung von der dem Objekt anhaftenden Kleinheit, das Burleske dagegen eine Erinnerung an seine sonstige Größe aufzwingt; daher finden wir auch das Komische an kleinen Kindern possierlich, an Helden dagegen burlesk. Ein weiterer Unterschied ergiebt sich zwischen diesen beiden Arten des Komischen auch noch in deren Ausartungen, indem das Possierliche leicht ins Platte, Fade, Läppische ausartet, das Burleske dagegen in das Frivole, Barocke und Bizarre. Vom Possierlichen müssen wir uns in gewissem Grade angezogen, vom Burlesken in gewissem Grade erschüttert fühlen, Jenes muß daher einen Schimmer des Reizenden und Reinschönen, Dieses dagegen einen Anflug vom Humoristischen und Tragischen an sich tragen, so daß also das in der Mitte liegende Lustige das Komische am reinsten zeigt, und daher auch als Rein-Komisches bezeichnet werden kann."

Rücksichtlich der Manifestationen des Komischen in der Erscheinungswelt kann es hier genügen, die mimischen kurz ins Auge zu fassen. Dieselben werden komisch, „sobald sie dermaßen über die Linie der reinschönen Bewegung hinausgehen, daß sie zwar das reelle Dasein derselben vernichten, ohne aber zugleich der Idee derselben zu nahe zu treten. Sobald sich eine Bewegung sofort als unschön, z. B. als allzu steif, allzu eckig, oder auch als allzu rund, allzu weichlich manifestirt: ist sie nicht mehr im Stande, unsere Idee von der schönen Bewegung zu beschränken oder mit ihr in dauernden Conflict zu treten; vielmehr erkennt sich die Idee sogleich als das Wahre und Göttliche, die reale Erscheinung dagegen als das Nichtige, der Vollkommenheit Widersprechende, und dieses Selbstgefühl ist eben nichts Anderes als die komische Lust oder der Lachen erregende Kitzel." — Aus dem Gesagten folgt, daß die mimischen Bewegungen, ebenso wie die rein-räumlichen, figürlichen Erscheinungen, wesentlich durch die Uebertreibung (in das Große oder Kleine) zu komischen oder lächerlichen werden, sei es, daß sich die Uebertreibung über das Ganze der Bewegung oder daß sie sich über einzelne Momente der Bewegung erstreckt und hierdurch ein zum Lachen reizendes Mißverhältniß zwischen den Theilen der Bewegung hervor-

bringt. Auf Grund jener Uebertreibung und dieses Mißverhältnisses kann das komische Bewegungsbild auch als Caricatur erscheinen, als welche es jedoch auf die Gränze zwischen dem Schönen und Häßlichen rückt und nur zu leicht als Fratze oder Grimasse völlig in das Gebiet des Häßlichen überspringt und somit anstatt eines zum Lachen reizenden Eindrucks einen widerwärtigen, ja selbst ekelhaften Eindruck macht. In diese Gefahr geräth die Mimik namentlich leicht in der niedern Komik, welche ihr hauptsächliches Element in dem — nicht mit dem Possierlichen zu verwechselnden — Possenhaften hat.

Von dem Tragischen insbesondere[1]).

§. 97. Die Grundbestimmung des Tragischen ist bereits im §. 91 angegeben. Nach derselben lassen sich die nothwendigen Momente einer tragischen Erscheinung in folgende drei nähere Bestimmungen zusammenfassen: „1. Sie muß einen hohen Grad objektiver Vollkommenheit besitzen, so daß wir sie zunächst für das Absolute selbst nehmen können. 2. Sie muß sich trotz dieser Vollkommenheit als unvollkommen und unzulänglich erweisen und zufolge dieser Unvollkommenheit mit dem Absolut-Vollkommenen in Conflict gerathen und in diesem Conflicte untergehen; und 3. ihr Untergang muß als Wirkung der absoluten Vollkommenheit erscheinen, vor welcher alle relative Vollkommenheit zur Unvollkommenheit herabsinkt."

Nach denselben drei Kategorien des Seins, nach welchen sich das Reinschöne und ebenso auch das Komische in drei Hauptnüancen oder Arten unterschied, ergeben sich auch die des Tragischen; nehmlich das Rührende als das Tragische für Anderes, das Pathetische als das Tragische für sich und das Dämonische als das Tragische für das Absolute. Faßt man das Tragische in dem ganzen Kreise des Schönen ins Auge, so findet man es zwischen dem Erhabenen und dem Humoristischen liegend, und es erweist sich dann das Tragische einerseits im Rührenden entschieden durchzogen von dem Humoristischen, andererseits im Dä-

---

[1]) A. Zeising, Aesthet. Forschungen §. 332. 354 ꝛc. 358 ꝛc. 361 ꝛc.

monischen entschieden durchzogen von dem Erhabenen, während es im Pathetischen in seiner vollkommensten Reinheit erscheint.

„Das Rührende nimmt, vermöge seiner vereinigenden und versöhnenden Beziehung auf das Andere, im Gebiete des Tragischen eine ähnliche Stelle ein, wie das Gefällige im Reinschönen und wie das Possierliche im Komischen. Daher verbindet sich mit dem Rührenden einerseits die Vorstellung des Kleinen, andererseits die des Reizenden, natürlich nur in dem Maße, als es der Begriff des Tragischen überhaupt zuläßt. Daher erscheint das rührende Objekt uns nur klein im Vergleich mit den anderen Arten des Tragischen und im Vergleich mit der unwiderstehlichen Gewalt des Allgemeinen, unter der es leidet; groß aber in der reinpassiven Kraft, die es trotz seiner Kleinheit jener Gewalt gegenüberstellt, so wie in der Beharrlichkeit, mit der es dieselbe so lange als möglich festhält, ohne sich durch die Aussicht auf ein Unterliegen schrecken oder zu vergeblichen aktiven Widerstreben bestimmen zu lassen. Es manifestirt sich daher das Rührende besonders an solchen Objekten, von denen wir nach ihrer physischen Beschaffenheit keinen stärkern, keinen aktiven Widerstand erwarten können, z. B. an Kindern, Frauen, Greisen rc. oder in solchen Kreisen, in welchen die ursprüngliche Kraft durch die Wucht der äußeren Verhältnisse unterdrückt und niedergehalten ist, wie z. B. in den Kreisen der Armuth, in den kleinbürgerlichen Lebensbeziehungen u. s. w. — In der blos indirekten Beziehung zwischen dem rührenden Objekt und dem gerührten Subjekt liegt das Scheinhafte und Illusorische der Rührung, welches sich leicht zum Falschen und Lügenhaften steigert, dann aber aufhört schön zu sein. Auch beruht hierauf die nahe Verwandtschaft des Rührenden mit dem Humoristischen, ja sein nicht selten vorkommendes Zurückschnappen in das wirklich Komische, welches jedesmal dann erfolgt, wenn sich das gerührte Subjekt die in der Rührung liegende Illusion ins Bewußtsein bringt und Letztere als einen blos momentanen, sofort zu überwindenden Choc betrachtet. Es erklärt sich hieraus auch, warum kräftige Naturen sich der Rührung leicht schämen, schwächliche hingegen sich ihr leicht hingeben. — Wo uns das Rührende in reiner, unverfälschter Natur oder in gediegener künstlerischer Darstellung entgegentritt, da steht es hinter den übrigen Modifikationen des Schönen nicht zurück. Wenn daher die auf Rührung abzweckenden Darstellungen der Kunst nicht selten den bessern Geschmack beleidigen, so liegt der Grund hiervon nicht im Wesen des Rührenden selbst, sondern in der falschen Behandlung und namentlich in einer allzu weit getriebenen Ausspinnung desselben. Ge-

rade weil sich das Rührende mehr oder minder im Gebiete des Kleinen und Feinen bewegt, darf sich die Darstellung desselben nicht ins Weite und Breite verlieren."

„Das Pathetische. — Pathetisch oder rein-tragisch ist, was sich als tragisch darstellt für sich selbst, d. h. was sich im Bewußtsein seiner Vollkommenheit und Ueberlegenheit über das mit ihm in Beziehung stehende Andere zu einem solchen Grade von Selbstgefühl erhebt, daß es lieber in Leiden und Kämpfen zu Grunde geht und der vernichtenden Macht des Absoluten verfällt, als daß es einem Andern wiche oder sich ihm unterordnete, selbst wenn dieses Andere das Absolute sein sollte. Um dieses Selbstgefühls willen nimmt das Reintragische oder Pathetische im Gebiete des Tragischen überhaupt dieselbe Stelle ein, wie das Edle im Gebiete des Reinschönen. — Zufolge des maßlosen Selbstgefühls des reintragischen Helden oder Charakters, auch Vieles von dem als ihm gehörig oder ihm gebührend zu betrachten, was ihm nicht zukommt: schließt von vorn herein seine aus dem Selbstgefühl hervorgehende Selbstbegränzung eine Selbstüberhebung, eine Verletzung fremder Gränzen in sich, und darin liegt seine Schuld, welche schließlich eine Versöhnung und Sühnung fordert[1]). — Die Verwandtschaft des Pathetischen mit dem Edlen zeigt sich noch darin, daß es, wie Dieses, den Qualitäten der Größe und des Reizes nur ein mittleres Maß gestattet, natürlich nur in demjenigen Sinne, wie es die Natur des Tragischen mit sich bringt, also nur ein relativ mittleres Maß. Das Pathetische besitzt so stets eine Größe, die über die des Formell-Schönen hinausragt, es fällt also in das Erhabene; aber sein Hinüberragen ins Unendliche ist weder so schrankenlos wie beim Dämonischen, noch so beschränkt wie beim Rührenden. Seine Größe trägt mithin den Charakter des Außerordentlichen, Staunenerregenden, Heroischen; aber nicht des Ungeheuerlichen, Grausenerweckenden und Uebermenschlichen. Und so liegt auch die Stärke seines Reizes zwischen der des Rührenden und Dämonischen in der Mitte; es räumt ihm nicht so viel Gewalt ein wie Jenes, aber entkleidet sich seiner auch nicht in dem Grade wie Dieses."

„Das Dämonische stellt sich dar als Tragisches für das Absolute, d. h. als das, was sich im Gefühl seiner Ueberkraft unmittelbar mit dem Absoluten selbst in einen Kampf einläßt, und zwar mit der entschiedenen Tendenz, das Absolute zu stürzen und sich selbst an dessen Stelle zu setzen, in diesem Kampfe aber untergeht und dadurch zwar einerseits für das Absolute zu einem Gegenstande göttlicher Traurigkeit wird, andrerseits aber durch

---

[1]) Vergl. hiermit noch, was oben in §. 57 und 58 gesagt wurde.

seinen Untergang zugleich zur Verherrlichung und zum Triumph des Absoluten beiträgt. Die Vollkommenheit des Dämonischen besteht darin, daß es in seinem Ursprunge übermenschlicher, göttlicher Natur ist; seine Unvollkommenheit aber hat darin seinen Grund, daß es seine Gewalt gegen den Urquell richtet, woraus sie fließt, daß es sie nur zum Verneinen und Zerstören anwendet und endlich als absolute Negation auch sich selbst negiren muß. Das Dämonische in seiner höchsten Ausbildung ist das Diabolische, Satanische. Es weiß als solches von keiner Selbstbegränzung mehr, das Reich seiner angestrebten oder angemaßten Herrschaft ist so unendlich wie das des Absoluten, aber ein leeres, chaotisches, form- und stoffloses, ein Reich der Lüge, des betrügerischen Scheins, der arglistigen Bosheit. Um seiner in allen Lebenssphären sich kundgebenden Macht willen muß es dem menschlichen Geist nothwendig als ein Gewaltiges, Großes, ja in gewissem Sinne Erhabenes erscheinen; diese Erhabenheit könnte aber keinen erhebenden und ästhetischen Eindruck machen, wenn sie nicht im Kampfe gegen das Absolute als eine nichtige erschiene und wenn sie nicht in ihrer Vernichtung der Sieg des Göttlichen und Vollkommenen darstellte, dergestalt, daß sie sich zuletzt immer als ein Theil jener Kraft erweist, die stets das Böse will und stets das Gute schafft, oder als das Nichts, in welchem Faust das All zu finden hofft."

Was das Hervortreten des Tragischen in der Erscheinungswelt oder Wirklichkeit anbetrifft, so kann man dasselbe zwar auch schon in der Natur finden, jedoch nur insofern man das Leben und Weben der Natur in geistiger Weise auffaßt und ihr gewissermaßen menschliche Gedanken, Empfindungen und Bestrebungen unterlegt. „Zur vollkommenen und selbstständigen Entfaltung gelangt indessen das Tragische erst im Menschen und namentlich in der von ihm aus sich entwickelnden Weltgeschichte. Schon das einzelne, schlicht verlaufende Menschenleben hat von jeher zu einer tragischen Auffassung Anlaß gegeben. Der Mensch wird unter Schmerzen geboren und fährt unter Schmerzen in die Grube. Erschütternder aber stellt sich die Tragik im Leben der Völker, in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit dar. Mächtige Staaten tauchen auf und gehen unter; Throne erheben sich und stürzen zusammen; das Große schwindet dahin wie das Kleine, und das Ganze scheint nichts zu sein, als ein Getriebe zerstörender Getriebe, zerstörender Begierden und Leidenschaften, ver-

heerender Kriege und Revolutionen. Und doch fließt aus alledem ein nicht minder unerschöpflicher Quell des Tröstenden und Erhebenden: denn es offenbart sich in Allem ein unermüdliches Ringen nach dem Höchsten und Göttlichen, ein sich immerfort verjüngender Trieb nach Vervollkommnung." — „Freilich in der einzelnen Handlung, wie sich dieselbe im realen Verlauf der Geschichte darstellt, tritt dies nicht immer mit genügender Klarheit hervor, vielmehr verdunkelt sich in ihr das die Geschichte durchdringende göttliche Princip oft dergestalt, daß sie nur einen deprimirenden, nicht einen erhebenden Eindruck zu machen im Stande ist. Dies ist aber nur eine Folge der Thatsache, daß die Schönheit in der realen Welt nicht in reinem, ungetrübten Lichte zur Erscheinung kommt, daß sie vielmehr des tiefer schauenden Auges und der umgestaltenden Hand des künstlerischen Genius bedarf, um auch aus solchen Erscheinungen hervorzuleuchten, die ihrer nach der gewöhnlichen Anschauungsweise zu entbehren scheinen. Auch das Tragische in der Natur und im Leben bedarf daher, nicht minder als das Lächerliche, einer Verklärung durch die Kunst." — Wir werden dies im Folgenden (§. 98) wieder berühren.

Von den Gattungen und Stylarten insbesondere.

§. 98. Es wurde gleich im Eingang unserer gegenwärtigen Betrachtungen (sub e.) gesagt, daß die verschiedenen Gattungen schönheitsgemäßer mimischer Darstellungen sich unmittelbar aus den verschiedenen Arten des Schönen selbst ergeben. Nachdem wir die Letzteren nachgewiesen und von einer jeden das Charakteristische hervorgehoben haben, können wir, wenn wir uns auf die Unterscheidung der drei Hauptarten beschränken, nun ohne Weiteres sagen, daß auch jene Darstellungen selbst, wie überhaupt alle ästhetischen Darstellungen, ihrer Gattung nach zu unterscheiden sein werden als rein-schöne, als komische und als tragische. Da ferner auf Grund der eigenthümlichen Erscheinungsweise jeder der drei Arten des Schönen auch deren Darstellung einen entsprechenden Stylcharakter tragen muß, so werden wir die hieraus hervorgehenden Arten des Styls angemessener Weise ebenfalls

durch jene Benennungen bezeichnen und also unterscheiden: den reinschönen, den komischen und den tragischen Styl. Der zuerst genannte Styl läßt sich berechtigtermaßen und dem Gebrauche der Kunstsprache gemäß auch als der ideale bezeichnen.

Wir haben nun aber noch anderweitige Unterscheidungen der Gattungen und Stylarten in Betracht zu ziehen, Unterscheidungen nehmlich, die nicht unmittelbar aus den Arten des Schönen, wie solches unmittelbar sich selbst manifestirt, hervorgehen, sondern die sich erst daraus ergeben, wie das Schöne aus den durch die Kunst vermittelten Formen und Weisen zur Anschauung gelangt. — Es wurde hierauf bereits am Schluß des vorigen Paragraphen durch die Bemerkung hingedeutet, daß die Schönheit, weil sie für uns in der realen Welt nicht in völlig reinem, ungetrübtem Lichte zur Erscheinung gelange, der umgestaltenden Hand des künstlerischen Genius und somit der Kunst überhaupt bedürfe, um klar und ihren eigenen Bestimmungen völlig gemäß uns zur Anschauung zu gelangen. Dieses Bedürfniß wurde dort besonders für das Tragische und das Lächerliche hervorgehoben, indeß ist es rücksichtlich des Reinschönen insofern ebenfalls vorhanden, als auch dieses Schöne in den einzelnen Erscheinungen der realen Welt niemals oder höchstens nur ausnahmsweise mit seinem innern Wesen völlig übereinstimmend hervortritt.

Um nun in der erwähnten Beziehung die noch anderweitig zu unterscheidenden Gattungen und Stylarten schönheitsgemäßer mimischer Darstellungen nachzuweisen und in Kürze zu charakterisiren, halten wir uns dabei an die Unterscheidungen, welche in derjenigen Kunstsphäre stattfinden, deren Medium die Wort- oder Lautsprache ist. Es geschieht dies berechtigtermaßen, weil die Mimik ja ebenfalls unsere Empfindungen, Gefühle, Stimmungen, Vorstellungen, Gedanken, Willensabsichten 2c., also im Wesentlichen denselben Inhalt wie die Wortsprache zur Aeußerung bringt und weil rücksichtlich der kunstgemäßen Behandlung, namentlich rücksichtlich des Vortrags, die Mimik als Gebärdensprache sich völlig analog verhält wie die Wortsprache. — Jene Kunstsphäre nun, deren eigentliches Medium die Wortsprache ist, scheidet sich zunächst in zwei Hauptgebiete: in die Oratorik und die Poetik, so daß hiernach auch für den Styl sprachlicher und

mimischer Vorträge und Darstellungen sich die nächste Unterscheidung im Großen und Ganzen ergeben würde.

Die Oratorik hat ihren Grund und Boden in dem praktisch Ethischen. „Der Redner hat direct den Willen einer Versammlung Anderer zu einem Entschlusse zu bestimmen; nur die religiöse Rede und noch mehr die s. g. Schaurede unterscheidet sich dadurch, daß sie nicht einen einzelnen Entschluß, sondern eine bleibende Stimmung hervorzurufen sucht, aber auch diese soll doch in den Willen übergehen, und so ist eben die Willensbestimmung der specifische Zweck des Redners" und somit der Rhetorik[1]). — Je nach dem Objekt, auf welches die Rede gerichtet ist und auf welches sie die Stimmung und den Willen der Anderen zu richten bezweckt, ergiebt sich für die Rhetorik die Unterscheidung der heiligen oder religiösen und der profanen oder weltlichen Oratorik. Die Erstere hat zu ihrem Objekt das Göttliche, als das allein Heilige, Unendliche und Ewige; die Letztere dagegen das Weltliche als Endliches, räumlich und zeitlich Bestimmtes und somit das Menschliche, so weit dasselbe nicht direct in seiner Wesensgemeinschaft mit dem Göttlichen aufgefaßt wird. Die Unterscheidung der Oratorik in die genannten beiden Gattungen ist gerade für uns wichtig, weil sich aus ihr ein wesentlicher Unterschied für die Stylbestimmungen im sprachlichen und mimischen Ausdruck ergiebt. Objekt und Zweck der heiligen Oratorik fordern nehmlich, daß ihr Styl ausschließlich denjenigen Bestimmungen gemäß sei, welche aus dem Wesen des Reinschönen und des Erhabenen hervorgehen, daß er also ausschließlich das Gepräge des Adels und der Würde trage. Nicht so genau lassen sich im Allgemeinen die Stylbestimmungen für die profane Oratorik feststellen, und zwar wegen der großen Verschiedenartigkeit ihrer Objekte und Zwecke; indessen läßt sich doch sagen, daß der Styl dieser Oratorik seine Grundzüge zunächst in denjenigen Bestimmungen wird haben müssen, welche in dem Wesen des Reizenden und dessen Nüancen: dem Anmuthigen, dem Interessanten und dem Pikanten — liegen. Je nach der Art ihres Objekts und ihren besonderen

---

[1]) Vischer, Aesthetik III.

Zwecken wird der Styl der profanen Reden demnächst seinen besonderen Charakter einerseits aus den Bestimmungen des Komischen und Humoristischen oder andrerseits aus denen des Reinschönen und Erhabenen erhalten. Letzteres wird z. B. der Fall sein bei feierlichen Festreden zu Ehren eines bedeutungsvollen Tags, bei Gedächtnißreden auf eine große und edle Persönlichkeit, u. s. w. In solchen Fällen werden aber auch, wie im Styl, so im Objekt und Zweck der profanen Rede mehr oder weniger Momente liegen, welche denen der heiligen Rede verwandt oder völlig gleichartig sind. — Was insbesondere die gerichtlichen und die politischen Reden anbetrifft, so ist zur näheren Belehrung rücksichtlich des Sprachlichen und auch des Mimischen in solchen Reden vorzüglich auf Cicero zu verweisen[1]).

Im Uebrigen mag noch bemerkt sein, daß die Rhetorik auf der Gränze der Schönen Kunst liegt, ja zum größern Theil in die reine Prosa oder das praktische Leben fällt, wo nun zwar das Aesthetische keineswegs erlöschen soll, doch aber nicht mehr das eigentlich bestimmende Princip bleibt.

§. 99. Die Poetik. — Obwohl die Oratorik oder Rhetorik, als Kunst, insofern mit der Poetik in derselben Kunstsphäre liegt, als beide Künste ihr Medium in der Lautsprache haben, so sind sie doch principiell voneinander verschieden. Während nehmlich die Rhetorik ihren Grund und Boden in dem praktisch Ethischen hat, hat die Poetik den ihrigen in dem Schönen als solchem, und während Jene zu ihrem specifischen Zweck den hat, den Willen Anderer zu bestimmen und in ihnen ein dem entsprechendes Entschließen und Handeln zu erwirken, hat es die Poetik lediglich mit der Darstellung des Schönen zu thun und Anderen das Schöne zur Auffassung und zum Genuß zu bringen. Die Produktionen echter Poetik werden zwar, wie alle echt ästhetischen, indirekt oder in weiterer Folge auch eine ethische Wirkung haben, dieselbe liegt aber nicht in der eigentlichen Be-

---

[1]) Zunächst auf seine Schrift „Der Redner" und dann auch auf die andere: „Von den Rednern". Daß außerdem seine eigenen „Reden" zu den vortrefflichsten Mustern der Oratorik gehören, braucht kaum bemerkt zu werden.

stimmung der reinen Poetik, ebensowenig, wie die Darstellung und der Genuß des Schönen in der eigentlichen Bestimmung der Rhetorik liegt, obgleich in dieser das Schöne auch hervortritt und seine ästhetische Wirkung thut.

„In der Rhetorik ist die künstlerische Darstellung und Vollendung nicht dasjenige, was das letzte und höchste Interesse des Redners ausmacht, sondern er hat über die Kunst hinaus noch so sehr einen anderweitigen Zweck, daß die ganze Form und Ausbildung der Rede vielmehr nur als das wirksamste Mittel gebraucht wird, ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse durchzuführen. Auch sollen hier die Zuhörer nicht für sich selber bewegt werden, sondern ihre Bewegung und Ueberzeugung wird gleichfalls nur als Mittel zur Erreichung der Absicht verwendet, deren Durchführung der Redner sich vorgesetzt hat, so daß also auch für die Hörer die Darstellung nicht als Selbstzweck dasteht[1]."

Aus jener principiellen und somit wesentlichen Verschiedenheit der beiden Künste leitet sich nun übrigens auch eine formelle ab. Es ist nehmlich, abgesehen von noch anderen Formbestimmungen, für die oratorischen Produktionen streng genommen nur die prosaische, d. h. die rhythmisch ungebundene Sprache, für die rein poetischen dagegen nur die prosodische, d. h. die rhythmisch gebundene, die versificirte Sprache die eigentlich entsprechende Ausdrucksweise oder Form. Für unsere Betrachtungen ist diese formelle Verschiedenheit wichtig, weil aus ihr auch eine Stylverschiedenheit für den sprachlichen und mimischen Vortrag der respektiven Produktionen sich ergiebt. — Daß man in der Oratorik wohl auch die prosodische, in der Poetik auch die prosaische Form angewendet findet, ja daß unter gewissen Bedingungen eine solche Vertauschung der Form gerechtfertigt erscheinen kann, hebt die ästhetische Gesetzmäßigkeit nicht auf, nach welcher die prosodische Form für die Poetik, die prosaische für die Oratorik die eigentlich entsprechende und eigenthümliche ist[2].

---

[1]) Hegel, Aesthetik III.

[2]) „Lessing, in seiner Opposition gegen das falsche Pathos des französischen Alexandriners, versuchte vornehmlich in die Tragödie die prosaische Redeweise als die passendere einzuführen, und Schiller und Göthe sind ihm in ihren ersten tumultarischen Werken im Naturdrange eines mehr stoffartigen Dichtens in diesem Principe gefolgt. Lessing selber

Die Poetik tritt nun in drei wesentlich zu unterscheidenden Gattungen auf: als Epik, als Lyrik und als Dramatik. — Der Epik steht zunächst die Lyrik insofern als charakteristisch verschieden gegenüber, als Jene die rein objektive, Diese dagegen die rein subjektive Poesie umfaßt, während dann die Dramatik sich als höhere Einheit Beider erweist. Betreffs der nähern Charakteristik einer jeden dieser drei Gattungen der Poesie und ihrer Unter- und Misch-Arten müssen wir hier auf diejenigen Schriften verweisen, welche die Poetik als solche eigens abhandeln[1]). — Für unsern Zweck kommt hier nur der Vortrag bereits geschaffener poetischer Produktionen in Betracht, der für eine jede der drei Gattungen in eigenthümlicher Weise und somit in dem ihr entsprechenden Style zu halten ist: „denn das Wesen alles künstlerischen Vortrags besteht darin, daß der allgemeine und besondere Charakter des Vorzutragenden vollständig wiedergegeben werde." Um dieser Forderung zu genügen, dazu gehört, „daß man sich mit Selbstverleugnung in den Gehalt und die Stimmung dessen vertiefe, was man in Anderen durch den Vortrag wiederbeleben will."

„Der epische Vortrag fordert, seiner Natur nach, die eben erwähnte Selbstverleugnung am wenigsten. Der Vortragende läßt hier die von dem Dichter geschilderten Vorgänge so an dem Hörer vorübergehen, daß sie sich demselben als eine dichterische Erzählung aufdringen, also nicht als ein Selbsterlebniß erscheinen. Der Vortrag ist daher wesentlich recitirend, d. h. ohne Selbstentäußerung. Der Recitirende folgt allerdings den Eindrücken, welche durch die Natur des Gegenstandes in ihm erzeugt werden, aber ohne seine Individualität zu verleugnen. Er giebt also dem Zarten, dem Grauenerregenden, der Energie

---

aber hat sich in seinem Nathan endlich doch dem Jambus wieder zugewendet, Schiller verließ ebenso schon mit dem Don Carlos den bis dahin betretenen Weg, und auch Göthen genügte die frühere prosaische Behandlung seiner Iphigenie und des Tasso so wenig, daß er sie im Lande der Kunst selbst, sowohl dem Ausdruck als der prosodischen Seite nach, durchweg zu jener reinern Form umschmolz, durch welche diese Werke immer von Neuem zur Verwunderung hinreißen." (Hegel, Aesthetik III.) — Vergl. auch noch: Vischer, Aesthetik III. §. 839. Seite 1178 ꝛc.

[1]) Hauptsächlich verweisen wir den Gymnasten auf Hegels und auf Vischers Aesthetik.

der Leidenschaft die gleiche Färbung des Tons, aber er drückt alle diese Affekte doch immer als ein von ihm Getrenntes aus. Er ist mit einem Worte immer Erzähler, Rhapsode. Daher ist im epischen Vortrage die leidenschaftliche Hingebung, die Verwandlung der Persönlichkeit in das Vorzutragende durchaus unzulässig. Der verschiedene Wechsel des Tons wie des Tempos ist nur Folge der verschiedenen Eindrücke, welche die Objekte auf den Vortragenden machen und welche er in dem Hörer wieder erwecken will. Er bleibt aber immer, sowohl für sich, als für den Hörer, von seinem Stoffe getrennt."

„Während im Epos der Vortragende nicht bis zur Selbstentäußerung seiner Persönlichkeit fortgeht, vielmehr den Unterschied zwischen sich und dem Dargestellten festhält, nimmt er dagegen in der Lyrik die eine zu einem abgeschlossenen Leben entwickelte Empfindung in sich auf und spricht sie als sein eignes gesteigertes Wesen aus. Im lyrischen Vortrag soll also das Gedicht als ein frei empfundenes Werk des Vortragenden wieder an die Seele dringen. Dies ist nur möglich, insofern es als ein Akt seines eignen Innern erscheint, als ein freier Erguß seines eignen bewegten Gemüths, welches denselben Ton wieder abspiegelt, in welchem das Werk ursprünglich empfunden worden ist. Der künstlerische Vortrag der lyrischen Poesie beruht mithin darauf, daß der Vortragende ganz die dichterische Stimmung, welche das lyrische Werk eingegeben und gestaltet hat, in allen ihren Modulationen wieder erklingen läßt[1])."

Was in dem Vorstehenden über den epischen und lyrischen Vortrag gesagt ist, bezieht sich unmittelbar zwar nur auf den sprachlichen Vortrag; gleichwohl sind aber damit zugleich die Grundprincipien für das stylgemäße mimische Verhalten ausgesprochen, so weit überhaupt beim Vortrag epischer und lyrischer Produktionen die Mimik mit der Lautsprache sich verbinden soll oder muß. Rücksichtlich des epischen Vortrags ergiebt sich aus dem Gesagten ohne Weiteres, daß hierbei die Mimik auf ein Minimum zu reduciren ist. Sie wird sich durchweg auf eine der besondern Art des Epos entsprechende Körperhaltung beschränken und vielleicht nur hie und da bis zu einigen Modulationen im Gesichtsausdruck fortgehen; Gestikulationen dagegen sind dem Vortrage eines echten, reinen Epos nicht angemessen. — In dem Vortrage lyrischer Dichtwerke erhält nun aber die Mimik ein

---

[1]) Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung.

sehr weites Feld; indessen läßt sich darüber im Allgemeinen nur wenig feststellen, weil bei der unendlich mannigfaltigen Natur und Gestaltung der lyrischen Empfindung und der aus ihr hervorgehenden Gedichte ihr entsprechender Vortrag überhaupt sich ebenso unendlich mannigfaltig zu gestalten hat. So viel läßt sich jedoch sagen, daß in dem mit Mimik zu verbindenden Vortrag rein lyrischer Gedichte durchweg diejenigen Gebärden die vorherrschenden sein werden, welche wir in §. 61: 1. die ausdrückenden nannten. — Der stylgemäße Vortrag solcher Dichtwerke, in welchen das Epische mit dem Lyrischen wechselt oder sich mischt, hat sich hiernach natürlich entsprechend zu modifiziren.

„Die dritte poetische Darstellungsweise endlich, die dramatische, verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebensosehr eine objektive Entfaltung, als auch deren Ursprung aus dem Innern von Individuen vor uns sehen, so daß sich das Objektive als dem Subjekt selbst angehörig darstellt, umgekehrt jedoch das Subjektive einerseits in seinem Uebergange zur realen Aeußerung, andrerseits in dem Loose, das die Leidenschaft als nothwendiges Resultat ihres eignen Thuns herbeiführt, zur Anschauung gebracht ist. Hier wird also, wie im Epischen, eine Handlung in ihrem Kampf und Ausgang vor uns hingebreitet, geistige Mächte sprechen sich aus und bestreiten sich, Zufälle treten verwickelnd ein, und das menschliche Wirken verhält sich zum Wirken eines alles bestimmenden Fatums oder einer leitenden, weltregierenden Vorsehung; die Handlung geht aber nicht, wie im Epos, in der nur äußern Form ihres realen Geschehens als ein vergangenes, durch bloße Erzählung verlebendigtes Begebniß an unserm innern Auge vorüber, sondern wir sehen sie gegenwärtig aus dem besondern Willen oder Pathos der individuellen Charaktere hervortreten, die dadurch im lyrischen Principe des Dramatischen zum Mittelpunkt werden. Zugleich aber exponiren sich die Individuen nicht nur ihrem Innern als solchem nach, sondern erscheinen in der Durchführung ihrer zu Zwecken fortschreitenden Leidenschaft. Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, so wie dieses Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt, ist der Geist in seiner Totalität und giebt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab. — Indem nun dieses concrete Ganze in sich selbst ebenso subjektiv ist, als es sich in seiner äußern Realität zur Erscheinung bringt, so wird hier in Betreff auf das wirkliche Darstellen,

außer dem malerischen Sichtbarmachen des Lokals ꝛc., für das eigentlich Poetische die ganze Person des Vortragenden in Anspruch genommen, so daß der lebendige Mensch selbst das Material der Aeußerung ist. Denn einerseits soll im Drama der Charakter, was er in seinem Innern trägt, als das Seinige wie in der Lyrik aussprechen, andrerseits aber giebt er sich wirksam in seinem wirklichen Dasein als ganzes Subjekt gegen Andere kund, und ist dabei thätig nach außen agirend, wodurch sich unmittelbar die Gebärde anschließt, die ebenso gut wie das Sprechen eine Sprache des Innern ist und eine künstlerische Behandlung verlangt. Im Dramatischen geht die subjektive Empfindung zur Aeußerung der Handlung heraus und macht deshalb die sinnliche Anschaubarkeit des Gebärdenspiels nöthig, welches die Allgemeinheit des Worts näher zur Persönlichkeit des Ausdrucks zusammenzieht und durch Stellung, Mienen, Gestikulationen ꝛc. bestimmter individualisirt und vervollständigt. — Wird die Gebärde künstlerisch bis zu dem Grade des Ausdrucks weiter geführt, daß sie der Sprache entbehren kann, so entsteht die dramatische Pantomime, welche sodann die rhythmische Bewegung der Poesie zu einer rhythmischen und malerischen Bewegung der Glieder werden läßt, und in dieser plastischen Musik der Körperstellung und Bewegung das ruhende kalte Skulpturwerk seelenvoll zum höhern Tanze belebt, um in dieser Weise Musik und Plastik in sich zu vereinigen[1]."

Zu dem, was im Vorstehenden über das Eigenthümliche des Vortrags oder die Darstellung des Dramatischen gesagt ist, würde nur noch hinzuzufügen sein, daß, weil für die dramatische Composition die dialogische Form die wesentliche ist, sich auch noch hieraus für den Vortrag solcher Compositionen Bestimmungen ergeben, durch deren Erfüllung er sich charakteristisch von dem epischen und dem lyrischen Vortrag unterscheidet. Zu welchen besonderen Bestimmungen für den dramatischen Vortrag die dialogische Form führt, haben wir bereits in §. 89 und 90 gezeigt. — Außerdem dürfen wir schließlich zu erinnern nicht unterlassen, daß ebensowohl für den Vortrag epischer und lyrischer, wie für den dramatischer Compositionen auch noch diejenigen Bestimmungen in Kraft bleiben, welche sich aus den früher aufgezeigten ästhetischen Eigenthümlichkeiten des Reinschönen, des Komischen

---

[1]) Hegel, Aesthetik III.

und des Tragischen ergeben. Für das Drama insbesondere entstehen aus jenen Bestimmungen dessen drei charakteristisch verschiedene Arten: das Schauspiel, die Komödie (Lustspiel) und die Tragödie (Trauerspiel), von welchen drei Arten eine jede ihren besondern Styl für Vortrag und Darstellung fordert.

§. 100. Nachdem wir in den vorangegangenen Paragraphen auf Grund der Principien und Gesetze der Aesthetik und mit besonderer Rücksichtnahme auf die Mimik den Unterschied der verschiedenen Gattungen ästhetischer Darstellungen und auch die verschiedenen Arten ihrer stylgemäßen Behandlung nachgewiesen haben, bleibt in Betreff der Letztern noch Folgendes zu bemerken.

Sofern nehmlich jene Darstellungen als künstlerische aufzufassen sind, muß nothwendig auch an den darstellenden Künstler und seine Künstlerschaft gedacht werden. Die Künstlerschaft aber, in ihrer höchsten Potenz, als Meisterschaft, ist, nächst den dazu erforderlichen Begabungen überhaupt, das Resultat gar mannigfacher geistiger und technischer Bestrebungen und Leistungen. So weit nun diese noch in dem Bereiche eines methodischen Studiums und Lernens verbleiben, sind sie noch unter den Begriff der „Schule" zu subsummiren. So lange der angehende Künstler noch nicht zu einer selbstständigen Auffassung des Darzustellenden und noch nicht zu einer genügenden Beherrschung der Technik gelangt ist, sich vielmehr noch mit einer gewissen Befangenheit an die Regeln und Weisen der von ihm durchgegangenen Schule bindet und mit den technischen Schwierigkeiten noch kämpft, werden seine Leistungen im Darstellen zunächst noch das Gepräge des Schülermäßigen tragen und bei weiterem Fortschritt das des Schulgemäßen und Schulgerechten. Von da an beginnt nun eigentlich erst seine Künstlerschaft.

In der Künstlerschaft aber sind, ehe sie sich zur Meisterschaft erhebt, zwei Stufen zu unterscheiden. Sofern man nehmlich die Vollendung der Herrschaft über die Technik als das Ende der Schule betrachtet, ist die erste Stufe der Künstlerschaft „die vollkommene Herrschaft über die Mittel der Darstellung, jedoch noch ohne eigenen schöpferischen Geist: die Virtuosität. Die zweite Stufe bildet das Eindringen des schöpferischen Geistes als eines zunächst blos subjektiven in die beherrschte Technik. Die

Phantasie, mit welcher die wahre Technik an lebendigem Bande vereinigt bleibt, ist nehmlich zunächst die subjektive des einzelnen Künstlers, die den Akt jeder Schöpfung mit der Auffassung des Gegenstandes beginnt. Im Begriffe der Auffassung liegt es, daß der Künstler den Gegenstand von der Seite ergreift, welche der Subjektivität seiner Phantasie zusagt. Ist diese Subjektivität eine relativ enge, beschränkt sich aber auf ein Gebiet, worin sie von der zunächst ergriffenen Seite her in das Innere des Gegenstands zu dringen vermag und sich daher im Einklang mit dem Objekt bewegt, so ist der Ausdruck dieser Schranke, wie er sich in einer stehenden Technik niederlegt, Manier im berechtigten Sinne; gewöhnt sich aber die Subjektivität in Eine Auffassungsweise so ein, daß sie dieselbe ohne Fug erweitert und in Widerspruch mit dem objektiven Leben des Gegenstandes geltend macht, so entsteht Manier im übeln Sinne des Worts."

„Die Einheit der, obwohl innerhalb der Gränzen einer gewissen Auffassung, mächtigen und weiten Subjektivität mit der vollendeten Technik ist die höchste und letzte Stufe: die wahre Meisterschaft. Diese Subjektivität durchdringt den Gegenstand und sich mit ihm, scheidet alles Unbestimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine von dem Wesentlichen aus und legt die der Großheit ihrer Anschauung entsprechenden, in festem Rhythmus schwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechsel des Augenblicks erhabenen Charakter monumentalen Formen in der schöpferisch umgebildeten Technik nieder. Die Technik als habitueller Ausdruck dieser objektiven Gewalt des Genius, oder das Ideale, wie es in solcher technischen Gewöhnung erscheint, heißt Styl."

So haben wir also, außer den bereits nachgewiesenen, noch eine anderweitige Bestimmung für das Stylgemäße erhalten, eine Bestimmung, die sich auf die aus der idealbildenden Thätigkeit eines wahrhaften Meisters hervorgehende und zur Gewöhnung gewordene vollendete Technik bezieht. Die nach dieser Bestimmung zu unterscheidenden Stylarten erhalten ganz angemessenerweise ihre nähere Bezeichnung durch die Namen der betreffenden Meister selbst, so daß also z. B. in den bildnerischen Künsten der Styl des Phidias, des Michel Angelo, des Raphael, Cornelius rc., in der Musik Haydn's Styl, Mozart's Styl u. s. w. als eigenthümliche Stylarten zu nennen sind. Für die mimische Kunst hat jene Stylbestimmung zwar auch Geltung, jedoch lassen sich die danach hervortretenden Stylarten nicht unmittelbar oder handgreiflich nachweisen, weil die Darstellungen des mimischen Künst-

lers in vorübergehenden Erscheinungen bestehen, welche nicht wie die der bildenden Künstler in bestimmten Werken vorhanden bleiben, sich auch nicht wie die der Tonkünstler in schriftlich niedergesetzten Compositionen fixiren lassen[1]). Das Eigenthümliche und Stylbegründende in den Productionen großer Meister der mimischen Kunst läßt sich nur traditionell und eigentlich nur bezüglich der von ihnen ausgegangenen eigenthümlichen Auffassungsweise des Darzustellenden aufbewahren. Hierzu kommt nun auch noch Folgendes:

„Der Styl", nehmlich wie er von großen Meistern ausgeht, „erweitert sich von seinem individuellen und auf die vereinzelte Schule beschränkten Ausgangspunkt zu einer ausgedehntern Geltung durch Ortswechsel der Meister und Verbreitung der Schüler; ganze Volksstämme, ja Völker eignen sich denselben an, Schule heißt nun nicht mehr die einzelne Werkstätte als Bildungsanstalt, sondern die in diesen weiten Kreisen herrschende Kunstweise, und indem der Grund dieser Ausdehnung in einer ursprünglichen Verwandtschaft der ganzen Auffassung zu suchen ist, kommt zu Tage, daß die individuellen Urheber selbst nur die Organe waren, durch die sich der Geist eines Stammes eines Volkes in einer bestimmten Zeit seinen Ausdruck gab. Ja es dehnt sich der Kreis noch weiter aus: Styl, von Volk an Volk mitgetheilt und von der vorbereitenden entsprechenden Stimmung aufgenommen, erhält die allgemeinere Bedeutung, als Ausdruck des Geistes einer ganzen Völkergruppe, ja aller gebildeten Völker auf einer bestimmten geschichtlichen Stufe der Weltanschauung zu erscheinen, d. h. die verschiedenen Gestaltungen des Ideals verkörpern sich in stehenden technischen Formen, und die Geschichte des Ideals heißt nunmehr Geschichte der Style."[2])

---

[1]) Wir erinnern hier an Schiller's Worte im Prolog zu „Wallenstein":

> Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
> Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
> Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
> Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
> Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
> Und, wie der Klang verhallet in dem Ohr,
> Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung.
> . . . .

[2]) Vischer, Aesthetik III. §. 529. 530.

Nach dieser letztern, umfassendsten Begriffsbestimmung des Styls ist nun, namentlich auch für die Poetik und die mimische Kunst, eine Unterscheidung von besonderer Wichtigkeit, nehmlich die des antiken und des modernen Styls. Wohl am schlagendsten tritt dieser Unterschied in der jene beiden Künste in sich vereinigenden Schauspielkunst hervor. „Dem plastischen Charakter des antiken Drama's entsprach die Maske, der Kothurn, die feierlich typische Kleidung, das einfach große System der Bewegungen, wodurch der Schauspieler gleichsam als wandelnde Statue erschien, der recitativartige, stellensweis in Gesang übergehende Vortrag. Es galt hier nur die substanziellen, gewaltigen Grundzüge; die Durchführung in das Specielle und Individuelle, die feinere Schattirung war ausgeschlossen. In Allem ist nun das moderne Spiel das gerade Gegentheil, das volle Bild des malerischen Styls im Gegensatz des plastischen; hier wird durchaus specialisirt, detaillirt, hier ist Alles portraitartig, physiognomisch." — Man vergleiche mit dieser Charakteristik noch rücksichtlich des antiken Styls die von uns in § 77 (S. 301 u. 302) aufgenommene Bemerkung Feuerbach's, und rücksichtlich des Verhältnisses des Antiken zum Modernen überhaupt noch das in §. 5 (S. 20 rc.) mitgetheilte Fragment aus D. C. Grüneisen's Schrift, so wie die in §. 3 (S. 14) und §. 4 (S. 17 rc.) angeführten Stellen aus H. Steffen's Anthropologie und Religionsphilosophie.

Nach jener Charakteristik und diesen Hinweisungen auf früher Angeführtes versteht es sich von selbst, daß hier unter dem Modernen nicht Dasjenige gemeint sein soll, was man in der Sprache unseres Alltagslebens meint, wenn von „modern" die Rede ist. In diesem trivialen Sinne genommen, ist das Moderne das „Modische", das als solches dem Wesen der Schönheit und den Gesetzen der Aesthetik und Kunst zuwider sein und ihnen Hohn sprechen kann und leider auch wirklich nur zu oft in solcher, allem wahren Schönheitssinn verletzenden Weise sich geltend macht und den Kunstsinn irreleitet. Die Mode betrifft zwar zunächst und hauptsächlich solche Productionen, welche sich auf die Bedürfnisse und Genüsse im Alltagsleben beziehen, besonders auf die Bekleidung, auf Wohnungseinrichtungen, auf das Essen und

Trinken ꝛc.; aber sie greift mit der in ihr liegenden Tendenz zu unaufhörlichem Wechsel weiterhin auch ein in das künstlerische Produciren und Reproduciren in den Gebieten der Aesthetik. Hier wie dort ist es eigentlich nur die Willkür und Laune, die Sucht nach Neuerung und Abwechselung, oder eine vorübergehend herrschende Geschmacksrichtung, woraus die eben in Schwung kommende Mode hervorgeht, die dann durch die Nachahmungssucht ihre weitere Verbreitung erhält. — Welche Berechtigung man nun auch immer dem Modischen im Allgemeinen zuschreiben möge, jedenfalls kann in ästhetischen Darstellungen das Modische nur insoweit Berücksichtigung finden, als es Vernunft in sich hat und gesunde Keime zu neuen schönheitsgemäßen Formen.

F. 2. Die Orchestik.

a. Einleitende Bemerkungen und Erläuterungen.

§. 101. Die Orchestik im System der neuern rationellen Gymnastik hat ihr erstes Vorbild und in allen wesentlichen Beziehungen ihr bleibendes Muster in der Orchestik der alten Griechen. Wenn nun nicht übersehen werden darf, daß diese Orchestik, historisch genommen, ihren Ursprung in dem Religionscultus jenes Volkes hatte und daß sie durch das religiöse Moment ihre Weihe und höhere ethische Bedeutung erhielt [1]): so darf doch ebenso wenig außer Acht gelassen, vielmehr muß stets festgehalten werden, daß sie zugleich, als Kunst und Bildungsmittel genommen, in der Gymnastik wurzelte und von diesem Grund und Boden aus zu derjenigen kunstgemäßen, ästhetischen Entwickelung gedieh, vermöge welcher sie noch für uns als jenes Vorbild und Muster gilt und eine ihr entsprechende Orchestik einen wesentlichen Theil auch der neuern rationellen Gymnastik, gleichsam deren Krone und Blüthe, ausmacht.

Als nicht in der Gymnastik wurzelnd, d. h. als Tanz schlechthin, ist die ὄρχησις wohl bei allen Völkern und bei vielen von ihnen auch im Zusammenhange mit ihrem Religionscultus anzutreffen; aber sie ist so bei ihnen theils auf den untersten Stufen ästhetischer Ausbildung verblieben, theils geradezu nur ein, durch den unmittelbaren Naturtrieb impulsirtes, regelloses Gebaren und Herumspringen geblieben. Es hat ferner, nach dem Verfall des Griechenthums und der griechischen Gym-

---

[1]) Vergl. sub A. §. 2 u. sub B. §. 6. 7. 8.

nastik, losgetrennt von dieser, die Orchestik als Tanzkunst zwar fortbestanden, ja sie ist dann, namentlich bei dem nächstfolgenden Culturvolk, bei den Römern zu viel künstlicheren Formen fortgeschritten; aber sie hat dabei ihre frühere Würde und Grazie, wie überhaupt ihren wahren ästhetischen Werth eingebüßt und ist zu einem, nur dem sinnlichen Vergnügen und dem Luxus fröhnenden Metier herabgesunken. Auch bei allen späteren Culturvölkern, bis in unsere Zeit herein, hat sich die Tanzkunst nicht wieder zu einer echten Orchestik erheben und nicht vor immer neuen Entartungen sichern können. Es ist dies eben daraus erklärlich, daß in allen späteren Zeiten der Tanz, von der Gymnastik losgetrennt oder überhaupt zu dieser außer aller Beziehung, als eine nur äußerlich angeeignete Kunstfertigkeit betrieben wurde und als solche eine künstliche Ausbildung erhielt, die in ganz wesentlichen Beziehungen einer echten Orchestik nicht entspricht, ja gar nicht selten den Tanz als eine wirkliche Caricatur der wahren ὄρχησις erscheinen läßt. — Wir wollen dies näher nachweisen.

Vom Standpunkt der Aesthetik betrachtet, erweist sich nehmlich die Orchestik einerseits, als Kunst rhythmischer Bewegung, aufs Innigste verwachsen mit den tonischen Künsten, insbesondere mit der Musik und dem Gesang. Sobald nun Musik und Gesang für sich eine höhere künstlerische Ausbildung erlangen, nimmt somit auch die Orchestik an derselben Theil; aber, ohne den Miteinfluß des gymnastischen Princips in einer Weise, welche sie ihrem eignen Wesen entfremdet. Die tonischen Künste, ihre natürliche Vermittelung in dem so leicht beweglichen, fließenden, rein elementaren Medium der Luft findend, nehmen gar manche Rhythmen und rhythmische Formen in sich auf, die ihrer eignen Sphäre völlig entsprechen mögen, die dagegen der Orchestik nicht gemäß sind, weil die orchestische Bewegung, durch die menschlichen Leibesglieder vermittelt, an eine schwere Körperlichkeit und an ein festbestimmtes Hebelwerk und System von Artikulationen gebunden ist, das schönheitsgemäße rhythmische Bewegungen nur in viel engeren Gränzen in ungezwungener Weise zuläßt. Alle musikalischen Rhythmen daher, welche für unsere körperliche Bewegung ein Ueberschreiten dieser Gränzen fordern, sind wider die

Natur der orchestischen Bewegung. Nun läßt sich durch eine raffinirte turnerische Dressur[1]) und unablässige Uebung zwar die Beweglichkeit des menschlichen Körpers und seiner Gliedmaßen bis ins Unglaubliche steigern und so eine tänzerische Fertigkeit erlangen, welche vor den schwierigsten und verwickeltsten musikalischen Rhythmen nicht zurückschreckt, auch haben wirklich die Tänzer der späteren Zeiten solche Fertigkeit sich angeeignet; es wurde hierdurch aber auch jenes tänzerische Virtuosenthum erzeugt, das, unbekümmert um die fundamentalen Gesetze der Kunst und der Aesthetik, den höchsten Werth in die Ausführung staunenerregender Gaukeleien und Parforce-Touren setzt. Die Entartung, in welche die Orchestik auf diese Weise geräth, wird um so mehr gefördert, je mehr die Musik selbst, wie es leider nur zu häufig der Fall ist, in ihrer eignen Sphäre sich auf ähnliche Abwege verirrt, indem sie Rhythmen in sich aufnimmt, die schon an und für sich ästhetisch werthlos sind und die nur durch ihre Absonderlichkeit einen verdorbenen Geschmack zu ergötzen und einen abgestumpften Sinn noch zu reizen vermögen[2]). Die ersten Anfänge einer ausartenden ὄρχησις schon bei den Griechen scheinen zur Zeit des Euripides eingetreten zu sein, wenigstens warnt bereits Platon in seinen Schriften vom Staat und von den Gesetzen sehr energisch vor allen Tanzweisen und Rhythmen, welche von einer maßvollen und vom gymnastischen Princip durchdrungenen Orchestik abführen. — Von den neueren Autoren, welche die hellenische Gymnastik abhandelten, haben besonders Krause und Jäger über das in der echt hellenischen Bildung hervortretende Verhältniß der Orchestik zur Musik und Gymnastik sehr Beachtenswerthes bemerkt. Der Letztgenannte sagt u. a.:

---

[1]) Die turnerische Dressur ist eben nicht die gymnastische Ausbildung, weil sie die anatomischen und physiologischen Bedingungen ignorirt, welche für alle vitalen Bewegungen und deren naturgemäße Uebung gesetzt sind. Man vergl. Abschnitt II. d. B. Zweite Auflage. §. 1. §. 5—7 u. a. St.

[2]) Vergl. §. 10 die auf Seite 35 angeführte Bemerkung von J. F. Reichert, so wie den Schlußsatz von §. 41. (Bei letzterer Hinweisung berichtigen wir hiermit zugleich den Druckfehler, in Folge dessen auf S. 140 Navitätslisten — statt Nativitätslisten gesetzt ist.)

„Nicht nur in ihrer allgemeinen Entwickelung, Stellung und ihrem Charakter und Gesammteinflusse war die echthellenische Musik durchaus gymnastisch, sondern auch in ihrem innern Gehalt und ihrer künstlerischen Gliederung. Wir haben an dem Einflusse der auf der Gymnastik erwachsenen ästhetischen Erziehung stets ein Gedoppeltes zu unterscheiden: ihre Kunstschöpfung zeigte sich auf der sinnlichen Seite des Menschen als kräftigende, läuternde, befreiende Begeistigung, auf der geistigen dagegen als sättigende, plastisch begränzende und zu naturfrischer formenreicher Wirklichkeit herausgestaltende Versinnlichung; dieses form- und maßschaffende, den Menschen zu voller Harmonie mit sich selbst führende Princip zeigt sich nun auch in der Musik überraschend und herrlich, sofern sie mit ihrer innern Gliederung den ganzen Menschen in sich trug und bildete. — Der ganze Mensch, also auch sein geistiges Wesen, lebt sich mit nach außen und kommt zur Darstellung, sofern dieses letztere als harmonische volle Beseelung der gesammten Entfaltung lebt und webt. So wie nun aber der Geist hierbei in einer einzelnen Gefühls- oder Denkrichtung thätig und freilebig wird, so tritt der ganze Mensch aus der sinnlichen Kunstdarstellung heraus und auch die körperliche Thätigkeit muß aus jener harmonischen Entfaltung eine einzelne bestimmte werden und nur eben das sinnlich unmittelbare Ausdrucksleben jener besondern geistigen Thätigkeit sein. Hierin liegt der Ursprung und das Wesen der Orchestik. Ihre Grundlage ist die Gymnastik, ihre Seele der bestimmte Gedanke oder das einzelne Gefühl, ihre belebende Luft die Musik. In der Orchestik macht die Musik einerseits das geistige Element sinnlichlebendig, andrerseits entlockt sie das in entsprechenden gymnastischen Bewegungen versteckt liegende Geistigbedeutsame also heraus zu freilebendiger Thätigkeit, daß es den ganzen Menschen beseelt und beherrscht und ihn mit seinem ganzen Dasein und Leben zu einem unmittelbaren Ausdruck jenes reingeistigen, ideellen Elementes macht. — Die Gymnastik ließ die Orchestik nie herabsinken zu bloßer Versinnlichung musikalischer Rhythmen, und die Musik ihrerseits führte alles geistig Innere heraus zu vollsinnlichem Ausdrucksleben in Tanz und Mimik. Maßgebend und herrschend war in dieser Verbindung von Musik und Orchestik durchaus der Einfluß der Gymnastik; sie mußte nicht nur im Allgemeinen den Körper und seine Bewegungen durchsichtig charaktervoll und seelenhaft machen, sondern auch zu einem klaren entsprechenden Gefäße des geistigen Einzelnlebens erheben und wiederum den Menschen nöthigen und befähigen, sein volles sinnliches Da-

sein und Regen künstlerisch harmonisch nur eben als Ausdruck eines ganz bestimmten ideellen Gehaltes frei und rein zu entfalten in der Orchestik. Es war dem gymnastischen Hellenen nicht genug, diesen ideellen Gehalt in der bloßen Tonwelt zu veräußern und zum Ausdruck zu bringen, ihn also nur mittelst Gehörs und Stimme zu versinnlichen, sondern den ganzen vollen Menschen sollte derselbe in seinem Ausdrucksleben harmonisch befassen. — Hieraus erklärt sich denn die ideale Ausbildung, welche die hellenische Orchestik erreicht hat."

§. 102. Vermöge dieser idealen Ausbildung muß eben die hellenische Orchestik als Vorbild und Muster aller wahren oder echten Orchestik überhaupt gelten, und es hat sonach im System der rationellen Gymnastik auch die moderne Orchestik ihre Grundbestimmungen jener antiken zu entnehmen. — Diese Bestimmungen betreffen nun aber auch noch die andere Seite der Orchestik, die wir selbst im Obigen noch nicht in Betracht zogen. Die Orchestik ist nehmlich nicht blos als Kunst rhythmischer Bewegung schlichthin aufzufassen, sondern sie enthält außer dem Rhythmischen zugleich noch in sich das Plastische und erweist hiermit, wie einerseits durch ihr rhythmisches Moment ihre Verwandtschaft mit den tonischen Künsten, so andrerseits durch ihr plastisches Moment eine gleich innige Verwandtschaft mit den bildnerischen Künsten, insbesondere mit der Plastik.

Das Plastische der Orchestik oder das Raumfigürliche in ihr besteht darin, daß die orchestischen Bewegungen den Raum überhaupt in schönen Formen umgränzen und figuriren und daß hierbei auch die Körperlichkeit der sich Bewegenden selbst in mannigfach schöner Gestaltung seelischen Inhalt zum Ausdruck und zur Anschauung bringt[1]). Rücksichtlich des Letztern ist hier das Plastische identisch mit dem Mimischen. — Inwiefern nun auch rücksichtlich dieses Moments die Orchestik in der Gymnastik wurzeln und aus diesem ihrem rechten Grund und Boden hervorwachsen müsse, um sich ihre Echtheit zu bewahren, das ergiebt sich sowohl aus

---

[1]) Vischer definirt daher die Orchestik als „die musikalisch belebte, rhythmische Plastik."

den oben angeführten Bemerkungen Jäger's, als auch aus unseren früheren (sub F. 1 enthaltenen) Betrachtungen über die mimischen Formen, wie u. a. ganz unmittelbar aus dem, was in den §§. 60. 76. 77 rc. gesagt wurde.

Jenachdem in den orchestischen Bewegungen und Darstellungen das Mimische zurücktritt und das Plastische darin eigentlich nur in der schönheitsgemäßen Figuration des Räumlichen überhaupt besteht und somit auch nur Seelisches im Allgemeinen sich zu manifestiren vermag, oder jenachdem darin das Plastische als eigentlich Mimisches hervortritt und als das herrschende Moment zugleich die Figuration des Räumlichen überhaupt näher bestimmt, unterscheidet sich die Orchestik in eine niedere und eine höhere. — Bevor wir in eine genauere Charakteristik dieser beiden Stufen der Orchestik eingehen und die besonderen Formen einer jeden derselben in Betracht ziehen, haben wir erst noch einige andere Unterscheidungen zu erwähnen, in welchen sich wieder die Verwandtschaft der Orchestik mit den tonischen Künsten bekundet.

Als ein wohlgeordnetes und in sich abgeschlossenes orchestisches Ganzes kann ein Tanz so componirt sein, daß er entweder nur von einem Einzelnen auszuführen ist, oder so, daß er nur von Zweien, Dreien rc. oder auch nur von einer Gesammtheit Mehrerer ausführbar ist, ganz entsprechend jenen Formationen, nach welchen sich in der Ausführung tonischer Compositionen der Solo-Gesang, das Duett, das Terzett rc. und der Chor-Gesang voneinander unterscheiden; so daß denn auch völlig entsprechend der Tanz als Solotanz, oder als Zweitanz (Pas de deux), als Dreitanz (Pas de trois) rc. oder als Chortanz bezeichnet wird. Diese, besonders in der höheren Orchestik eintretende Unterscheidung ist nicht etwa eine blos äußerliche oder zufällige, sie geht hier vielmehr mit Nothwendigkeit aus dem innern Motiv der jedesmaligen orchestischen Composition hervor, nach welcher der betreffende Tanz formirt ist. In dem Solotanze soll nur das einfach melodische Spiel der Glieder des Tänzers, gemäß der inneren Erregung einer einzigen Individualität, zur Anschauung gelangen, etwa wie in der Arie das einfach melodische Spiel der Stimme eines Sängers für den Hörer; durch den Zweitanz oder Dreitanz rc. mit seinen Gegen-Stellungen und Bewegungen soll

aber innerlich Gegensätzliches oder doch Unterschiedliches gleichzeitig und in harmonischer Totalität zur Darstellung kommen, was ohne das orchestische Zusammenwirken mindestens zweier oder dreier Individuen unmöglich sein würde. Ebenso hat der Chortanz seine besondere ästhetische Bestimmung, ganz analog derjenigen, welche in einer Gesangscomposition der Chor als mehrstimmige und resp. fugirte Gesangsdarstellung hat. Der Chortanz ist daher noch zu unterscheiden von dem Reigentanz, welcher dem unisonen Tutti in der Vocalmusik entspricht. Wie in einem solchen Tutti allerdings auch eine Mehrzahl von Sängern gleichzeitig und gemeinschaftlich singt, so tanzt auch im Reigentanz eine Mehrzahl von Tänzern gleichzeitig und gemeinschaftlich; wie aber in jenem Tutti alle Sänger gleichstimmig und in völlig gleichem Rhythmus singen, so ist auch im Reigentanz in Beziehung auf alle Tänzer dieselbe Ordnung und Gleichmäßigkeit herrschend, und wenn dabei auch wohl mancherlei kleine Modulationen eintreten können, so schließt doch der Reigen jeden wesentlichen Formenunterschied in dem orchestischen Verhalten der Tänzer untereinander aus, ja überhaupt schon jede erhebliche Abweichung von jener Gleichmäßigkeit. Der Reigentanz ist übrigens eine Tanzweise, bei welcher sich oft Gesang und Tanz faktisch in der Art miteinander verbinden, daß die Tanzenden selbst zu ihrem Tanze singen, natürlich in Weisen und Rhythmen, welche dem Letztern entsprechen. Daß hierbei der Gesang und ebenso der Tanz sich nur auf ganz einfache, leicht darstellbare und keine physische Anstrengung erheischende Formen zu beschränken hat, wird sowohl durch ästhetische, wie durch physiologische Gesetze bedingt.

Auch zur Poetik steht die Orchestik in innigster Beziehung. Es zeigt sich dies augenscheinlich schon im Reigentanz, indem ja hier das gesungene Lied, selbst als „Reigen" bezeichnet, das zum Tanze impulsirende und das ihn leitende seelische Motiv liefert. Noch entschiedener aber und zu reicheren Entwickelungen führend ist im Hyporchema der höheren Orchestik, wie überhaupt in dieser durchgängig die Poesie gewissermaßen als die impulsirende und gestaltende seelische Macht anzusehen. Hierauf beruht denn auch in der höhern Orchestik die weitere Unterscheidung ihrer Com-

positionen in lyrische und in dramatische sowie auch noch die der tragischen, der komischen und der humoristischen (satyrischen) Tänze, völlig entsprechend den Unterschieden, welche durch die Artverschiedenheit des Schönen in den Produktionen der Poetik hervortreten. Hieran haben wir schließlich die Bemerkung anzuknüpfen, daß überhaupt auch für die orchestischen Darstellungen dasjenige Geltung hat, was oben in den §§. 91 bis 100 über die Gattungen und Stylarten mimischer Darstellungen gesagt wurde.

b. Die niedere Orchestik.

§. 103. Wir haben bereits im vorangehenden Paragraphen den Grundunterschied zwischen der niedern und der höhern Orchestik hervorgehoben. Was sich dabei als das Charakteristische der Erstern in ihrem Unterschiede zur Letztern ergab, ist nun noch in Beziehung auf die beiden Grundmomente der orchestischen Bewegung, nehmlich in Beziehung auf das Plastische und das Rhythmische genauer zu betrachten und nachzuweisen.

Wenn oben hervorgehoben wurde, daß in der niedern Orchestik das Plastische eigentlich nur in der schönheitsgemäßen Figuration des Raums überhaupt bestehe und dagegen das Mimische zurücktrete, so ist damit keineswegs gesagt, daß Letzteres in der niedern Orchestik absolut verschwinden, d. h. ihre Bewegungen völlig ausdruckslos sein müßten. Auch an diese Bewegungen, sofern sie echt orchestische sein sollen, ist ebenfalls die Forderung zu stellen, daß sie Inneres zum Ausdruck bringen. Es handelt sich hier aber nicht um solche unendlich mannigfaltige und wechselhafte, auch miteinander in Widerspruch tretende seelische Erregungen, wie sie im Innern concreter Individualitäten von selbst vor sich gehen oder in ihnen durch den prozessuellen Fortgang einer bestimmten Handlung, durch conflitreiche Situationen rc. hervorgerufen werden; daher handelt es sich hier auch nicht um einen Ausdruck, der durch besondere und wechselnde Gebärden zu vermitteln, also im strengeren Sinne des Worts ein mimischer wäre. Das Innere, welches in der niedern Orchestik durch die

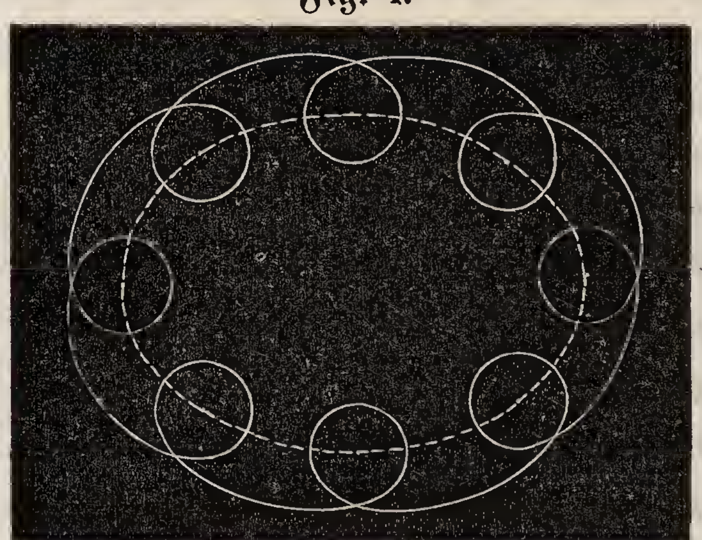
Bewegungen zum Ausdruck gelangen soll, ist vielmehr nur ein allgemein Seelisches, irgend eine gewisse, vom Beginn bis zum Schlusse des Tanzes im Wesentlichen sich gleichbleibende, einartige Gemüthsstimmung, die sich gleichermaßen aller am Tanze Theilnehmenden bemächtigt hat und durch denselben ihren Ausdruck erhält. Je nach der Beschaffenheit einer solchen, dem jedesmaligen Tanze als Motiv zum Grunde liegenden und ihn beherrschenden seelischen Stimmung können nun allerdings verschiedene Tanzweisen entstehen, aber sie haben alle kraft jener Einartigkeit oder Gleichförmigkeit ihres innern Motivs das miteinander gemein, daß das *Gesetz der Gleichmäßigkeit* die Form der Bewegungen und das Verhalten der Tanzenden beherrscht.

Die Herrschaft des Gleichmäßigkeitsgesetzes in der niedern Orchestik zeigt sich nun sogleich in der Figuration des Raums überhaupt, d. h. in der Führung und Gestalt der orchestischen Bahnlinien und *der aus ihnen sich bildenden Tanzfiguren*. Letztere bilden sich hier lediglich durch geometrisch gesetzmäßige Führung: durch Parallelverschiebung gerader Linien, durch Radialdrehung oder Axendrehung, oder auch durch unmittelbar peripherische (kreisförmige, elliptische, spirale &c.) Führung der Bewegung. Sei es, daß diese so entstehenden Figuren sich in ihrer Einfachheit, oder sei es, daß sie sich durch Brechungen, Kreuzungen, Verschlingungen &c., sowie durch Combinationen in einer reichern Mannigfaltigkeit darstellen: immer erweisen sie sich hier als auf bloßer *Regelmäßigkeit* und *Symmetrie* beruhende, nach bestimmten räumlichen Grundpunkten und Grundlinien mathematisch bestimmbare und construirbare Figurationen. Durch diese ihre Regelmäßigkeit und Ebenmäßigkeit entsprechen sie eben jenem Gleichmäßigkeitsgesetz, das durch das innere Motiv der hier in Rede stehenden Tanzweisen gesetzt ist. — Es ist an dieser Stelle an dasjenige zu erinnern, was wir sub D. c. in den §§. 42 — 45 über die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Linien und der aus ihnen gebildeten Raumfiguren sagten. Außerdem mögen folgende drei Beispiele noch zur Erläuterung dienen.

Eine ganz einfache Figuration wird z. B. erzeugt im simpeln *Ringeltanz*. Die Tanzenden stellen sich einzeln sogleich im

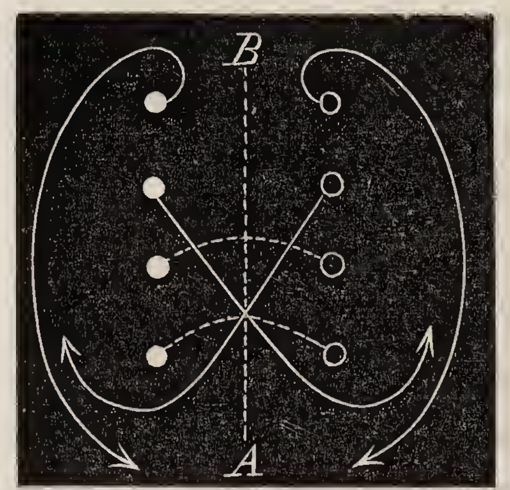
Kreise auf, erfassen gegenseitig ihre Hände und bewegen sich durch orchestische Seitschritte genau in der Kreisbahn um den Mittelpunkt derselben. Es stellt sich hier also der einfache, reine **Kreis** als die Tanzfigur dar. — Nicht so einfach stellt sich die Figur des s. g. **Walzers** dar. Auch dieser Tanz ist zwar ein Rundtanz, indem die Bewegung im Allgemeinen einer Rundbahn folgt; aber weil sich dabei jedes Tänzerpaar zugleich um seine eigene Zwischenaxe drehend fortbewegt, beschreibt die Bewegung eine **epicykloidische** Figur I.

Fig. I.



Die wirkliche Bewegung hält sich hier im Ganzen genommen an die einfache Form eines Kreises oder einer Ellipse; aber sie modifizirt dieselbe doch zugleich, indem sie eine Curve beschreibt, die an regelmäßig aufeinanderfolgenden Knotenpunkten gleichförmige Bahnschlingen erzeugt. Obgleich nun hiernach diese Figur im Vergleich zu der des simpeln Ringeltanzes als eine reichere, entwickeltere erscheint, so stellt sie sich dennoch ebenfalls nur als eine auf bloßer Regelmäßigkeit beruhende dar. — Eine wirklich höhere, indeß doch auch noch an das Gleichmäßigkeitsgesetz gebundene Figuration zeigt die in Fig. II. dargestellte, aus einem Vierpaartanz (Quadrille) entnommene Tanzfigur. In ihr ist die Figuration von der schlichten Regelmäßigkeit zur **Symmetrie**, also zu einer höhern Formbestimmtheit fortgeschritten. Es zeigt sich in dieser Figur die jeder symmetrischen Gestaltung eigene Scheidelinie (A B), in Beziehung auf welche in die Gleichförmigkeit der Theile des Ganzen doch schon ein Unterschied hereintritt, das Ganze eine rechte und linke Seite aufweist und in der Constellation der an sich auf beiden Seiten gleichen Theile eine Inversion stattfindet.

Fig. II.



Die Herrschaft des Gleichmäßigkeitsgesetzes in der niedern Orchestik tritt nun aber rücksichtlich des Plastischen auch noch in dem Verhalten der Leibesglieder der Tanzenden hervor und zwar

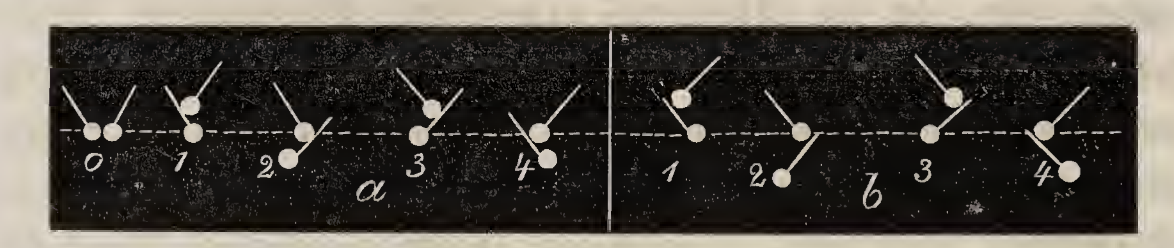
zunächst und ganz augenscheinlich in dem Verhalten der untern Extremitäten, durch deren Bewegungen ja eben erst die Bahnfigurationen erzeugt werden. In jedem bestimmten Tanze zeigt sich hier ein durchaus regelmäßiges, in gleicher Weise sich wiederholendes Ausschreiten, Beugen, Strecken, Heben und Niedersetzen der Füße, und dem entsprechend ist hier ebenso das Verhalten des Oberkörpers und der Arme ein gleichmäßiges. — Je nach den verschiedenen Tanzweisen werden nun auch rücksichtlich des Verhaltens der Leibesglieder allerdings verschiedene Formen und Modifikationen zulässig oder bedingt sein und es kann auch hiernach die eine Tanzweise, im Vergleich zu einer andern, eine größere Mannigfaltigkeit der Formen aufzeigen; gleichwohl bleibt auch in dieser Hinsicht das Gesetz der Gleichmäßigkeit herrschend, da innerhalb einer und derselben Tanzweise stets in regelmäßiger Aufeinanderfolge dieselben Bewegungsformen wiederkehren und von allen Tanzenden gleichmäßig eingehalten werden. Bei Gruppentänzen, die aus mehreren Touren bestehen, treten freilich mit jeder neuen Tour sowohl rücksichtlich der Bahnfiguration, wie rücksichtlich des Verhaltens der Leibesglieder andere Formen ein; aber innerhalb einer jeden Tour bleiben die einmal dafür bestimmten Formen dieselben, und jenes Gesetz behält daher ebenfalls für solche Tänze noch Geltung.

Was zweitens das Rhythmische in der niedern Orchestik anbetrifft, so ist dasselbe hier gleichfalls wie das Plastische an das Gesetz der Gleichmäßigkeit gebunden. Es kann dies gar nicht anders sein, da der Rhythmus orchestischer Bewegungen ebenso sehr, ja eigentlich noch entschiedener als das Raumförmliche, durch das innere Motiv der Bewegung bedingt ist und dieses Motiv hier eben, als eine in jedem bestimmten Tanze einartige seelische Stimmung auch eine entsprechende Einartigkeit oder Gleichförmigkeit im Rhythmus der Bewegung fordert. — Rücksichtlich dessen, was hierüber weiter zu sagen wäre, können wir auf das sub D. b. in den §§. 39—41 Besprochene verweisen, sowie auf das, was weiter unten in §. 106 noch gesagt werden wird.

§. 104. Soll der Tänzer Bahnfigurationen darstellen oder überhaupt orchestische Fortbewegungen ausführen, so kann er dies

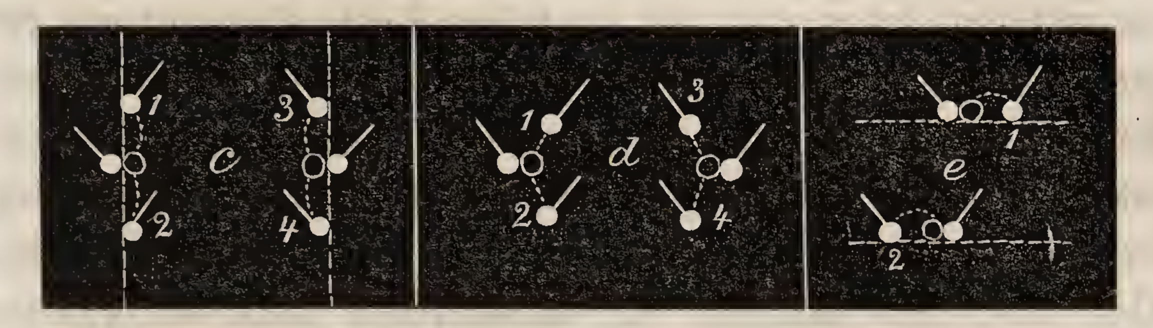
natürlich nicht anders als durch Ausschreiten und Fußversetzen bewirken. Durch dieses Ausschreiten und Fußversetzen entstehen zunächst die s. g. Tanzschritte (Pas), durch deren Wiederholung sodann der Tanz und durch deren Verschiedenheit und verschiedene Combination die technisch verschiedenen Tanzweisen entstehen.

Wie jede gymnastisch geregelte Körperbewegung überhaupt, so muß auch jede orchestische Bewegung von einer bestimmten Ausgangsstellung ausgehen. An und für sich ist nun hierbei als die ursprünglichste Ausgangsstellung immer die s. g. Grundstellung (Grundposition) anzunehmen, bei welcher die Füße des gerade und völlig aufrecht stehenden Körpers mit Ferse an Ferse und ihrer Länge nach unter einem rechten Winkel zueinander stehen. Diese rechtwinkelige Stellung der Füße zueinander wird auch bei allen übrigen Fußstellungen, sowie selbst beim Ausschreiten und Versetzen der Füße, sofern nicht die Totalbewegung momentane Abweichungen bedingt, eingehalten. Die Verschiedenheit der Fußpositionen entsteht nur dadurch, daß nicht Ferse an Ferse verbleibt, sondern die Ferse des einen Fußes an den Innenrand, oder an die Spitze des andern oder daß der eine Fuß überhaupt vom andern entfernt gesetzt wird. Im letztern Falle nennen wir im Allgemeinen die Fußpositionen geöffnete, im Unterschied zu den geschlossenen, bei welchen immer noch der eine Fuß den andern wirklich berührt. — Zur Versinnlichung der geschlossenen Fußpositionen diene folgende schematische Figur:



Die unter a erscheinenden Positionen nennen wir schlichthin Standpositionen und die unter b: Kreuzstandpositionen, weil bei diesen die Schenkel sich kreuzen. Die Grundposition ist mit Null bezeichnet; die übrigen aber sind mit 1. 2. 3. 4 nummerirt und werden hiernach in der orchestischen Terminologie auch als erste, zweite, dritte, vierte Stand- (resp. Kreuzstand) Position bezeichnet. — Die geöffneten Fußpositionen unterscheiden wir in

Gang=, Schritt= und Seit=Positionen nach folgendem Schema in c, d und e:



Jede dieser geöffneten Positionen kann nun noch als enge, mittlere oder gewöhnliche und als weite und resp. überweite unterschieden werden je nach der Größe der Entfernung der Füße voneinander. Als mittlere Entfernung gilt die eigene Fußlänge, die weite reicht bis zur doppelten Fußlänge und die enge ist unter einer Fußlänge.

Durch die verschiedenen Fußpositionen entstehen, wenn die Füße in ihnen verweilen, zunächst nur verschiedene Körperstellungen (vergl. §. 75); dienen sie dagegen nur als Durchgangsmomente für fortschreitende Bewegungen, so entstehen dadurch verschiedene Gangweisen und in der Orchestik die s. g. Tanzschritte. Letztere sind nun zuerst im Allgemeinen zu unterscheiden in einfache und in zusammengesetzte. — Einfache Tanzschritte sind solche, zu welchen nur ein und dieselbe Fußversetzung, d. h. eine jener verschiedenen Fußpositionen verwendet wird, durch deren regelmäßige Repetition dann die totale Fortbewegung entsteht. So wird z. B. der simpele Ringeltanz durch einfache Tanzschritte ausgeführt, indem dabei nur Seitschritte nach Schema e : 1 (resp. e : 2) repetitorisch verwendet werden. Die repetitorische Ausführung bedingt hier natürlich, daß vor jeder Wiederholung des Seitschritts der stehengebliebene Fuß erst wieder an den fortgesetzten herangezogen, und so jedesmal erst die Ausgangsstellung wiedergewonnen werde. — Zusammengesetzte Tanzschritte, wie z. B. der Menuettschritt, sind solche, zu welchen in unmittelbarer und festgeregelter Aufeinanderfolge zwei oder mehrere verschiedene Fußversetzungen verwendet werden müssen.

Die Tanzschritte erhalten nun aber auch noch durch das anderweitige Verhalten der untern Extremitäten eine charakeristische Verschiedenheit. So durch die Art und Weise, wie der ausschrei=

tende Fuß auf die tragende Fläche, d. h. auf den Fußboden, auftritt. Er kann nehmlich spitz, voll oder hackend, d. h. entweder nur mit den Zehen oder mit der vollen Sohle oder nur mit der Ferse (Hacken), auftreten. Im Allgemeinen muß im Tanze der Spitztritt der eigentlich herrschende sein und der Volltritt und Hacketritt nur in einzelnen bestimmten Abschlußmomenten oder für einzelne besondere Accentuirungen verwendet werden. Aber auch schon während des Ausschreitens kann die Fußversetzung einen verschiedenen Charakter erhalten, nehmlich dadurch, daß das Ausschreiten entweder ein schwebendes oder ein gleitendes ist. Bei dem Schwebeschritt, welcher im Allgemeinen der vorherrschende ist, wird der Fuß völlig vom Fußboden gelüftet; bei dem Gleiteschritt (Pas glissé) dagegen streift er mit seiner Spitze ganz leicht am Fußboden hin. Ist die Lüftung des ausschreitenden Fußes beim Schwebeschritt nur eine unerhebliche, etwa so, wie bei jedem anständigen und graziösen Gang, so nennt man diesen Schritt auch wohl Gangschritt (Pas marché). Merklich höhere Fußlüftungen kommen nur in besondern Fällen vor. Erfolgt das Ausschreiten nicht in gerader Richtung, sondern mit Bogenführung, so wird der Schritt auch eigens als Bogenschritt bezeichnet. — Von den mancherlei übrigen, auf das Verhalten der unteren Extremitäten sich beziehenden Formen, die wir hier unmöglich alle erwähnen können, nennen wir nur noch die Kniebeugen, welche mit den sie wieder auflösenden Streckungen zugleich ein abwechselndes Senken (Plié) und Heben (Elevé) des Oberkörpers mit sich bringen und, wenn sie mit den Schritten verbunden werden, außer anderen Schrittweisen auch den Wippeschritt erzeugen.

Abgesehen von den ceremoniellen Verbeugungen, mit welchen man einen Tanz einleitet und schließt, wird im Uebrigen in der niedern Orchestik bei den meisten Tanzweisen der Oberkörper fortwährend völlig (jedoch nicht steif) aufrecht gehalten. Die Bewegungen aber, die er selbst bei einigen Tanzweisen vornimmt, bestehen nur in repetitorisch ausgeführten Wechselseitbeugungen, die durch ihre gleichmäßige Aufeinanderfolge die Totalbewegung als eine wiegende erscheinen lassen. — Die Arme sind bei den Tänzen in der niedern Orchestik fast immer auf ir-

gend eine Weise an eine bestimmte Lage gebunden; wie z. B. bei Paartänzen und bei Kettentänzen dadurch, daß die Tanzenden gegenseitig sich ihre Hände reichen und halten oder auch gegenseitig an Schulter oder Seite anlegen; bei manchen anderen Tanzweisen sind die Hände auf die Hüften gesetzt und die Arme somit gebunden. Kommt nun allerdings auch schon in der niedern Orchestik bei manchen Tanzweisen ein kunstgerechtes freies Bewegen der Arme vor, so soll dasselbe hier doch nicht in eigentlichen, mimischen Gesten bestehen; es haben sich vielmehr hier die Arme nur überhaupt in gefälligen, mit den Bewegungen der übrigen Körperglieder harmonirenden und dem allgemeinen Charakter des Tanzes entsprechenden Bahnformen zu bewegen, und zwar ebenfalls so, daß, analog wie bei den Fußbewegungen, eine gleichmäßige Wiederkehr derselben Formen stattfindet.

So weit in den, zwar an das Gesetz der Gleichmäßigkeit oder der Regelmäßigkeit und Symmetrie gebundenen, aber dennoch zu großer Formenmannigfaltigkeit sich entwickelnden Bewegungen der Füße und übrigen Leibesglieder beim Tanze die Umrißlinien des ganzen Körpers jedes Tänzers ein schönheitsgemäßes oder doch gefälliges Spiel plastischer Formen erzeugen, wäre zur mehrern Verständniß und Würdigung desselben wieder an das zu erinnern, was wir in den §§. 47—50 über die plastische Schönheit des menschlichen Körpers, seiner Stellungen und Bewegungen bemerkt haben.

§. 105. Es ist nun noch rücksichtlich der Mechanik der Tanzbewegung von zweien besonderen Bewegungsweisen und über deren Anwendung in der Orchestik Einiges zu sagen. Wir meinen die Sprungbewegung und die Drehbewegung.

Was zuerst den Sprung betrifft, so haben wir schon in §. 46 dargelegt, weswegen derselbe für die echte Orchestik von sehr untergeordnetem Werth ist, daß er daher in ihr nur eine sehr bedingte und resp. nur seltene Anwendung finden dürfe und daß er namentlich von allen Tänzen edler und graziöser Art ausgeschlossen bleiben sollte; auch haben wir dort (S. 157) darauf hingewiesen, daß in der Orchestik der Griechen der Sprung nicht die künstliche Ausbildung und mißbräuchliche Anwendung fand,

die derselbe erst später (zuerst durch die Italiener) in der modernen Tanzkunst erhielt. — Hiergegen möchte vielleicht der Einwand erhoben werden: es sei ja gerade durch den Namen ὄρχησις darauf hingedeutet, daß in der dadurch bezeichneten Bewegung, d. h. in der Tanzbewegung der Sprung so recht eigentlich das Wesentliche sein müsse, weil ja ὀρχεω eben heiße: ich bewege in die Höhe, hüpfe, springe u. s. w. Dieser Einwand kann aber nur aus einer rohen und oberflächlichen Auffassung hervorgehen. Dem Griechen war die ὄρχησις rücksichtlich ihrer Mechanik der Grundbedeutung nach keineswegs das Springen als solches; das bezeichnete er vielmehr durch ἄλλομαι und durch πηδάω, den Sprung durch ἅλμα und πήδημα, und der Springer hieß bei ihm πηδητής (oder auch σκιρτητής), dagegen der Tänzer ὀρχηστήρ. — Sei es nun mit diesen Namensbezeichnungen wie ihm wolle; rationell und im ästhetischen Sinne aufgefaßt, ist in der ὄρχησις ihrer Mechanik nach das Wesentliche zunächst dies, daß sie eine unerzwungene, rhythmisch schwebende Bewegung ist, in welcher für die Anschauung (αἴσθησις) die Abhängigkeit des menschlichen Körpers von der Schwere aufgehoben erscheint und der Schein eines wirklichen freien Schwebens erzeugt wird, indem die nothwendige Berührung mit dem festen, tragenden Boden in allen Momenten der gesammten Totalbewegung sich auf ein äußerstes Minimum beschränkt. Dieser ersten wesentlichen Bestimmung der ὄρχησις oder Tanzbewegung widerspricht aber geradezu der Sprung, indem derselbe in seinem ersten Theile, d. h. in seiner aufsteigenden Bahn stets eine erzwungene Bewegung ist und in seinem zweiten Theile oder seiner absteigenden Bahn die absolute Abhängigkeit des menschlichen Körpers von der Schwere ganz augenscheinlich zeigt und beweist. Jener Bestimmung entspricht am vollkommensten ein leichtes, elastisches, mit Spitztritt verbundenes und sich rhythmisch fortsetzendes Ausschreiten im Schwebeschritt, während dessen der Körper sich in mannigfach wechselndem, aber stets feinstem Aequilibrium zeigt. Je nach dem durch die Tanzweise bedingten Tempo und Takt der Bewegung erfolgt dieses orchestische Ausschreiten entweder nach der Mechanik der Gangbewegung, d. h. so, daß in den einzelnen Schritten ein Moment eintritt, wo beide Füße mit ihren Spitzen gleichzeitig mit dem

Fußboden in Berührung sind, oder auch nach der Mechanik der Laufbewegung, d. h. so, daß in den einzelnen Schritten ein Moment eintritt, wo beide Füße gleichzeitig über den Fußboden gelüftet sind (s. §. 83). Im letztern Falle wird nun allerdings die Bewegung zu einer sprunghaften, und es zeigt so die Tanzbewegung eine gewisse Verwandtschaft mit der eigentlichen Sprungbewegung; aber sie ist dann doch eben nur eine sprunghafte, nicht eine eigentliche springende Bewegung. Das im erwähnten Falle stattfindende gleichzeitige Gelüftetsein beider Füße in den einzelnen Tanzschritten ist hier nehmlich in räumlicher und zeitlicher Beziehung auf ein solch äußerstes Minimum beschränkt, daß die Continuität, das Fließende der Fortbewegung in der Horizontalrichtung des Raums nicht unterbrochen wird und auch die Abhängigkeit des Körpers von der Schwere nicht zur Anschauung kommt. — Daß jene, von uns hervorgehobene wesentliche Bestimmung in der Mechanik der Tanzbewegung die rechte sei, darauf wird übrigens auch hingewiesen durch das griechische Wort ὄρχομαι, welches „auf die Zehen treten", „mit schwebendem Schritt einhergehen" heißt und womit also gesagt ist, daß es in der Mechanik der ὄρχησις im Wesentlichen nicht sowohl darauf ankommt, das Erheben des Körpers durch ein Emporschnellen wie im Sprung, als vielmehr darauf, es durch ein elastisches Fortbewegen auf den Fußzehen zu bewirken.

Mit all dem soll nun aber keineswegs gemeint sein, daß in der Totalbewegung des Tanzes jede anderartige Schrittbewegung ausgeschlossen bleiben müsse. Wir haben ja schon bemerkt, daß auch der Gleiteschritt und rücksichtlich des Auftretens der Volltritt und der Hacketritt zur Markirung von Abschlußmomenten und zu rhythmischen Accentuirungen verwendet werden könne; und so kann denn allerdings auch der Sprung Anwendung finden, sobald er durch den besondern Charakter einer Tanzweise motivirt ist. Der Sprung ist jedoch nur da motivirt, wo die durch den Tanz zum Ausdruck zu bringende Grundstimmung übermäßige Heiterkeit, ausgelassene Lustigkeit, wilde Freude, neckische Schelmerei, Spottlust u. s. w. ist; daher ist er eigentlich nur zulässig in den burlesken und grotesken Tänzen, wie überhaupt nur in solchen, welche als ästhetische Darstellungen in das Gebiet des Ko-

mischen und des Humoristischen fallen[1]). In allen Tänzen dagegen, in welchen sich Würde, Adel oder Grazie ausdrücken soll, ist der Sprung eine ungehörige und somit unzulässige Bewegung.

Was nun zweitens die Drehbewegungen anbetrifft, so lassen sich dreierlei Arten unterscheiden. Zuerst nehmlich solche, bei welchen sich die Drehung auf einen im Horizont der Bahnfigur liegenden Drehpunkt bezieht, um welchen herum die Tanzenden sich fortbewegen, ohne dabei eine Drehung um ihre eigene Körperaxe vorzunehmen. Solche Drehungen nennen wir im Allgemeinen Umkreisungen, gleichviel ob dabei die Bahnlinie zu einem vollen Kreise vollendet oder nur in bestimmten Curvenbogen geführt wird. Die zweite Art von Drehungen sind die Umdrehungen, bei welchen der Tanzende sich auf der Stelle um seine eigene Vertikalaxe dreht, und die dritte Art, die Walzung, ist dann noch diejenige Drehung, bei welcher ein Tänzerpaar (wie z. B. im Walzertanz) um seine eigene vertikale Zwischenaxe sich drehend von der Stelle fortbewegt. — Die Umkreisungen finden, weil sie wesentlich zur Darstellung schönheitsgemäßer Bahnfigurationen beitragen, ja eigentlich erst eine recht lebendige Mannigfaltigkeit derselben ermöglichen, vielfache Anwendung und kommen unter den verschiedensten Formenvariationen in den meisten Tänzen vor. Ebenso findet die zweite und bei Paartänzen auch die dritte Art von Drehbewegungen vielfältige Anwendung.

Können wir auf die besonderen Formen der verschiedenartigen Drehbewegungen und deren orchestische Verwendung hier unmög-

---

[1]) In Tänzen von solchem Charakter kommt der Sprung auch in der hellenischen Orchestik vor; wo derselbe aber sonst noch als orchestische Bewegung bei den Hellenen angetroffen werden möchte, könnte es entweder nur in den Zeiten des Verfalls oder andrerseits in den älteren, noch rohen Zeiten des Griechenthums der Fall sein, oder vielleicht auch bei solchen hellenischen Stämmen, die überhaupt nicht recht mitzählen, wenn von der Aesthetik oder von dem Kunstleben der Hellenen die Rede ist. — Wir unsererseits haben, wenn wir in unserer vorliegenden Bearbeitung der rationellen Gymnastik auf die hellenische Gymnastik als auf ein erstes historisch gegebenes Muster verweisen, eigentlich immer nur die Gymnastik desjenigen Stammes, der schon im Alterthum und so auch noch jetzt als „Hellas in Hellas" bezeichnet wird, im Sinne, d. h. also die attische Gymnastik, und zwar so, wie sie in der Zeit von Solon bis Platon sich darstellt.

lich näher eingehen, so dürfen wir doch nicht unterlassen, zweier faktisch vorkommenden Mißformen zu gedenken, welche als durchaus verwerflich bezeichnet werden müssen, weil in ihnen eine wirkliche Verhöhnung aller echten Orchestik und wahren Aesthetik liegt und ihre Anwendung auch ethische Bedenken erregt. Diese beiden Mißformen treten erst seit der Entartung der hellenischen Gymnastik und namentlich in der modernen Tanzkunst hervor: die eine, nehmlich das Kreiseln, besonders im modernen theatralischen Tanze, und die andere, das Wirbeln, hauptsächlich im modernen Gesellschaftstanze. — Das Kreiseln besteht darin, daß der Tänzer, auf den Zehen des einen Fußes stehend, nicht nur einmal, sondern so oftmal als es seine Virtuosität nur irgend zuläßt, ununterbrochen wie ein Kreisel (Driesel) um seine eigene Vertikalaxe sich dreht; das Wirbeln dagegen entsteht aus der dritten Art der Drehbewegungen dadurch, daß fortgesetzte Walzungen in raschem, heftigem Tempo ausgeführt werden und das Tänzerpaar gleichsam wie von einem Wirbelwind getrieben dahinschwirrt. Beide Mißformen sind als völlig sinnlose und naturwidrige schon darum zugleich schönheitswidrige Bewegungsformen und müssen aus der Orchestik verbannt bleiben. Es ist bekannt, daß jede gesunde, noch unverwöhnte Menschennatur sich gegen derartige kreiselnde und wirbelnde Drehbewegungen sträubt und durch sie in Aufruhr geräth; der Zustand des Schwindels und des Taumels, der die unmittelbare Folge derselben ist, das Flimmern vor den Augen, die momentane Besinnungslosigkeit, die Erregung des Erbrechungsgefühls, vielleicht auch das Erbrechen selbst, sind die allbekannten Symptome, die als Beweise der Naturwidrigkeit solcher Drehbewegungen eintreten. Nun läßt sich zwar die menschliche Natur an fast Alles gewöhnen, und wirklich zwingen uns die Noth und zuweilen die Forderungen des praktischen Lebens zu Gewöhnungen, die unserer Physis zunächst zuwider sind; aber die daraus folgenden Verkehrungen und Umstimmungen des ursprünglich Naturgemäßen können auch nur unter solchen Umständen gerechtfertigt erscheinen. Eine derartige Nöthigung liegt nun aber in Beziehung auf jene Drehbewegungen ganz und gar nicht vor, und sie erscheinen daher als purer Unsinn. Da diese Bewegungen

nun überdies, ästhetisch genommen, ohne alle Bedeutung sind; da ferner in ihnen die menschliche Körpergestalt als solche für die Anschauung gleichsam verschwindet, weil der Blick weder die Umrißlinien desselben fassen, noch die Momente der Bewegung verfolgen und unterscheiden kann, und da hierdurch der Sinn des Anschauenden statt ästhetisch befriedigt zu werden, vielmehr selber in Verwirrung geräth und gleichsam auch von Schwindel und Taumel ergriffen und in eine gewisse Besinnungslosigkeit versetzt wird, so müssen jene Bewegungen um so mehr als schönheitswidrige bezeichnet werden.

§. 106. Es ist nun zweitens noch über das Rhythmische in der niedern Orchestik Näheres zu sagen.

Wir bemerkten schon am Schluß des §. 103, daß in der niedern Orchestik auch das Rhythmische an das Gesetz der Gleichmäßigkeit gebunden sei, auf Grund des innern Motivs der Bewegung, das hier als eine im Wesentlichen sich gleich bleibende, alle Tanzenden übereinstimmend erfüllende, einartige seelische Grundstimmung, natürlich auch eine entsprechende Einartigkeit oder Gleichförmigkeit im Rhythmus der Bewegung fordere, und zwar noch entschiedener, als es rücksichtlich des Raumförmlichen derselben der Fall ist. Es beruht dies in der innigen Wechselbeziehung zwischen Leib und Seele; denn es ergiebt sich ganz unverkennbar, daß, ungehemmt von dem Willen, gerade diejenigen organischen Lebensfunktionen — nehmlich die Athmung, der Herzschlag und die pulsirenden Strömungen des arteriellen Blutes, sowie die Innervation — durch welche die muskularen Gliedbewegungen bedingt sind und nach den Graden der Energie sowohl als auch der Schnelligkeit oder Langsamkeit bestimmt werden, von der seelischen Stimmung beherrscht und resp. geregelt werden. Dieses innere Bewegungsleben und das aus ihm hervorgehende, in den Gliedbewegungen erscheinende, äußere Bewegungsleben muß sich also wie Typus und Ektypus zueinander verhalten, und es muß daher auch das Rhythmische, wie es durch die seelische Grundstimmung in dem innern Bewegungsleben entfaltet wird, übereinstimmend in dem äußern sich zeigen. Ist daher, kraft der Einartigkeit der see-

lischen Stimmung, das Rhythmische ein gleichförmiges in dem innern Bewegungsleben, so muß es ein solches genau ektypisch auch in dem äußern sein.

Für jeden Tanz nun wird faktisch die seelische Grundstimmung und das von ihr unmittelbar bestimmte innere Bewegungsleben durch die Musik erweckt und in der niedern Orchestik für die ganze Dauer des Tanzes gleichmäßig für alle Tanzenden unterhalten. Dem vorhin Gesagten gemäß ist mithin der musikalische Rhythmus jedes bestimmten Tanzes zugleich der orchestische für diesen Tanz. Allerdings kann die seelische Grundstimmung nicht nur an sich, sondern auch faktisch das ursprüngliche und unmittelbar zum Tanze impulsirende Moment sein und die Musik so als nur begleitende dienen; aber selbst in solchem Falle beweist Letztere ihre nähere Beziehung zu dem innern Bewegungsleben und seelischen Princip durch die Macht, vermöge welcher sie die vorhandene seelische Stimmung intensiver und zugleich andauernd macht und namentlich auch bei einer Mehrzahl von Tanzenden auf völlig gleichem oder auch in gleichem Maße sich hebendem oder senkendem Niveau erhält. Gleichviel also, ob rücksichtlich der innern Ursprünglichkeit die Musik oder die seelische Grundstimmung für einen bestimmten Tanz das eigentliche Prius sei: es wird faktisch, d. h. bei der wirklichen Ausführung des Tanzes, die für denselben componirte Musik als das unmittelbare, impulsirende und die Bewegung regelnde Motiv angenommen werden[1]). — Ueber das Verhältniß des Tanzes zur Tanzmusik sagt Vischer:

„Die Musik objektivirt das Maß und Tempo des Tanzrhythmus, sie läßt es fortwährend hören, prägt es ein und bildet es vor; sie belebt es durch die Tonfiguren, die sie so gestaltet, daß auch melodisch immer das Hauptgewicht auf die Taktaccente kommt; sie objektivirt ebenso die Kraft oder die Zartheit oder die Abwechselung zwischen Beiden, welche der jedesmaligen Tanzbewegung eigenthümlich ist; sie bildet das Zu- und Abnehmen,

---

[1]) Für den Componisten der Tanzmusik ist dagegen allerdings die seelische Stimmung stets das eigentliche Prius, aus dem erst die rhythmische Toncomposition, nach welcher dann getanzt wird, hervorgeht. Hierbei muß ihm aber doch gleichzeitig das Bewegungsbild des Tanzes vorschweben, weil er sich sonst leicht zu Rhythmen verirrt, welche der orchestischen Bewegung nicht entsprechen.

das Steigen und Fallen der Energie der Bewegung ab; sie markirt die Punkte, auf welche die höchste Kraftäußerung kommen soll, durch Tonmassen, die sie auf sie wirft, sie schiebt zwischen sie wiederum Perioden ein von gleichförmigerem und beruhigterem Charakter, während welcher die Bewegung in gemessenem Gleichmaß ihren Gang geht, läßt dann abermals stärkere Klangeffekte hören, welche die Energie aufs Neue beleben u. s. f. Ohne die Musik könnte die Rhythmik des Tanzes zu so bestimmter Entfaltung gar nicht gelangen, sie erst bringt diese feineren Unterschiede in das Ganze hinein. Die Tanzbewegung hat wohl einen innerlichen Bewegungsrhythmus, sie durchläuft wohl an sich diese Stadien des Anschwellens und Abschwellens, der Zu- und Abnahme; aber sie kann ihnen, wenn sie nicht zu förmlichem Kunsttanze sich erhebt, keinen concreten Ausdruck geben; diesen übernimmt die Musik und giebt so dem Tanze erst rechtes Leben, bestimmte Form und ebendamit auch den geistigeren Charakter einer mit Bewußtsein innerhalb einer solchen Form sich bewegenden Thätigkeit. Diese Belebung und Vergeistigung des Tanzes setzt sich sodann weiter fort bis in's Einzelnste der Melodie, der Stimmführung, des Harmoniegebrauchs, der feineren metrischen und rhythmischen Figurationen u. s. w. Der Stimmungscharakter und der Bewegungsrhythmus des Ganzen wird durch alles dieses in mannigfaltigster, sprechendster Weise veranschaulicht. Die Stellung der Musik zum Tanze ist insofern eben die bedeutendere, als sie die Tanzstimmung erst zu einer bewußten macht oder zur Tanzbewegung hinzutritt als ihr höheres, ideales Bewußtsein."

Bei all der Belebtheit und der großen Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen und Nuancirungen, welche für den Tanz aus einer ihm zum Grunde gelegten musikalischen Composition hervorgehen, behält doch in den Tänzen der niedern Orchestik auch rücksichtlich des Rhythmischen das Gleichmäßigkeitsgesetz seine dominirende Geltung, und gerade die hierhergehörigen musikalischen Tanzcompositionen (deren Rhythmus zugleich der der Tanzbewegung ist) machen das erst recht nachweisbar und ersichtlich. — Zunächst zeigt sich hier die Gleichmäßigkeit schon im Tempo. In den meisten hierhergehörigen Tänzen ist das Tempo vom Beginn bis zum Schluß des Tanzes durchweg ein völlig gleichmäßiges, und wo in anderen wirklich Modifikationen des Tempos eintreten, bestehen dieselben doch nur aus gleichmäßigen Accelerationen oder Retardationen, nicht in eigentlichem Tempowechsel.

Nicht minder herrscht hier die Gleichmäßigkeit im Takt. In jedem bestimmten Tanze bleibt vom Beginn bis zum Schluß dieselbe Taktart, so daß also der reine Taktrhythmus sich schon zunächst in allen den kleineren, durch die Taktstriche bezeichneten Zeitabschnitten durchweg als derselbe immer wiederkehrende erweist. Aber auch indem die ganze Tanzcomposition in zwei, gewöhnlich aus 4 bis 8 Takten bestehende Sätze oder Reprisen gegliedert, oder wie bei den Tourentänzen in mehreren Theilen componirt ist, bleibt der Takt doch durchaus derselbe und auch die Reprisen und Theile folgen einander in festbestimmter Regelmäßigkeit und zeigen ein strenges Gleichmaß in der Anzahl ihrer Takte. Wäre ein Tanz in der niedern Orchestik anders arangirt und componirt, so nämlich, daß in seinen Reprisen oder Theilen nicht der gleiche Takt, in der Anzahl Takte der beiden Sätze kein Gleichmaß und in der Wiederkehr der Letztern keine Regelmäßigkeit herrschte, so würde dieser Tanz auch nicht ein wohlgeordnetes und eigentliches Ganzes bilden, er wäre dann nicht eine wirkliche Composition, sondern nur eine Combination, ein Tanz-Quodlibet[1]). Endlich zeigt sich auch noch in den besonderen dynamischen Verhältnissen des Rhythmus hierher gehöriger Tanzweisen eine gewisse Gleichmäßigkeit, nämlich in der regelmäßigen oder symmetrischen Vertheilung des Forte und des Piano, des Crescendo und Decrescendo u. s. w.

§. 106. Fortsetzung. — Auf Grund der innigen Beziehung zwischen der Seelenstimmung und dem Rhythmus der sie zum Ausdruck bringenden Körperbewegungen ist es erklärlich, daß in den orchestischen Bewegungen auch hauptsächlich und am merkbarsten deren Rhythmus es ist, wodurch in den verschiedenen Tänzen die verschiedenen seelischen Grundstimmungen ihren Ausdruck finden, so wie, daß in den Tänzen der niedern Orchestik, weil ihnen immer eine einartige, im Wesentlichen sich gleichbleibende Seelenstimmung als Motiv zum Grunde liegt, eine

---

[1]) Anders ist es in der höhern Orchestik, wo allerdings, je nach dem Wechsel des innern Motivs, in den verschiedenen Theilen einer orchestischen Composition verschiedene Taktarten eintreten. Siehe §. 111 u. 112.

entsprechende Gleichmäßigkeit herrschen muß. Wie entschieden dies der Fall ist, ergiebt sich recht augenfällig, wenn man die rhythmischen Elemente und Verhältnisse in ihrer Beziehung zu dem seelischen Motiv in Betracht zieht.

So zeigt sich denn sogleich, wie schon das Tempo an sich sehr bedeutsam ist für die entsprechende Ausprägung einer bestimmten seelischen Stimmung. Der Trauer, Wehmuth, Schwermuth, wie überhaupt Seelenstimmungen von deprimativer Art oder auch tief ernsten, feierlichen Stimmungen entspricht offenbar nur ein langsames Tempo, je nach der näheren Gradbestimmtheit als Largo, Grave, Adagio, Lento oder Larghetto; dagegen den Stimmungen exaltativer Art, wie lebhafte Munterkeit, ausgelassene Fröhlichkeit, Lustigkeit u. s. w. offenbar nur ein munteres, rasches Tempo, das dann ebenfalls je nach den Graden des Erregtseins oder der Stimmung in seinen Graden als Allegro, Vivace, Presto oder Prestissimo eintritt. Für die zwischen den erwähnten liegenden Stimmungen von mehr gemessener, ruhigerer, sanfter oder harmonischer Art ist ebenso natürlich nur das mittlere Tempo als Andante, Andantino, Moderato, Allegretto 2c. das entsprechende. Von diesen unterschiedenen Graden des mittleren Tempos, dienen zugleich die dem langsamen näher liegenden zum Ausdruck des Würdevollen und Edlen, die dem raschen Tempo näher liegenden zum Ausdruck des Gefälligen, Anmuthigen, Graciösen. Diese mittleren Tempograde sind daher für die Orchestik vorzugsweis zu wählen und von den rascheren und langsameren nur die an die mittleren gränzenden noch anwendbar (vergl. §. 95 und §. 87 S. 333).

Noch specieller aber als durch das Tempo und seine Gradunterschiede finden die verschiedenen Seelenstimmungen durch die verschiedenen Taktarten ihren entsprechenden Ausdruck. Bezüglich dessen nehmen wir hier eine Charakteristik derjenigen Taktarten auf[1]), welche am gewöhnlichsten vorkommen.

„Der Dreisechszehntel-Takt, als das kürzeste Zeitmaß, hat etwas so Bewegtes, ohne Rückhalt Dahinstrebendes in sich, daß er nur bei der Darstellung der höchsten psychischen Erregt-

---

[1]) Nach C. Seidel, Charinomos II.

heit eine seltene Anwendung finden kann. Er eilt dergestalt, daß, indem die schwere Thesis die drei Zeiten hier in Eins verbindet, alles rhythmische Gegenbild der Arsen gleichsam verloren geht. Das Graciöse der Bewegung ist ihm folglich nicht eigen, die formale Schönheit erscheint hier untergeordnet dem charakteristischen Princip. Höchste Unruhe des Gemüths, Folter der Gewissensfurie, fortstrebende Angst, besinnungslose Flucht und ähnliche an Bewußtlosigkeit gränzende Seelenzustände liegen im Bereich dieses Zeitmaßes. Zum eigentlichen Tanze ist dasselbe seiner rhythmischen Natur nach ganz ungeeignet." — „Der Zweiachtel-Takt, das kürzeste der geraden Zeitmaße, kommt, indem seine Arsis sich schon fühlbarer nach der schweren Thesis geltend macht, gegen das vorige Zeitmaß gehalten, doch aller strebenden Eile ungeachtet, schon gewissermaßen zum Bewußtsein. Es ist hier gleichsam der freiere Wille, der noch über der Erregtheit der Seele schwebt; Trotz, Eigensinn, kühn anstrebende Kraft in plötzlicher Gefahr, auch wohl Muthwillen und böser Hohn, unheimliche Begierde ꝛc. liegen in der Sphäre dieses Zeitmaßes. Zum Tanze ist dasselbe, da ihm die höhere Anmuth der Bewegung abgeht, nicht eigentlich zu brauchen; den wilden, trotzigen Waffenschritt roh dahinstrebender Krieger würde er allenfalls noch passend beleben."

„Der Dreiachtel-Takt athmet eine kindliche, oft kindische Fröhlichkeit; er scherzt und tändelt leicht und naiv. Die Eine Thesis, die neben zwei sich merklich machenden Arsen dieses Zeitmaß noch gleichsam ganz durchdringt, deutet hier auf ein gänzliches Erfülltsein von der einen herrschenden Stimmung. Wenn auch, etwa durch andere Mittel des musikalischen Ausdrucks, ein fremderes wehes Gefühl sich in dieser Taktart ankündigen kann, so greifen doch Ernst und Schmerz in derselben nicht tief ein; das Hüpfende der Bewegung reißt alles Fremdartige bald mit sich hinweg in frohem Schwung, der hier leicht gesteigert werden kann zu dithyrambischem Jubel, ja bis zu bacchantischer Wuth. In den Bereich des Dreiachtel-Taktes gehören daher auch alle diejenigen Tänze, die, indem sie einförmig rasch hüpfend oder schleifend dahin stürmen, des Tänzers gesammtes Ich in froher Lust so ganz und gar in Anspruch nehmen, daß er gar nicht zu einer mehr selbstbewußten Schönheit der mannigfacheren Körperbewegung gelangen kann." — „Der Vierachtel-Takt, als das längste gerade Zeitmaß mit einer einzigen Thesis, ist zwar auch fröhlicher Natur, aber in dieser ruhig sanft dahinfließenden Form ist es jene gehaltenere würdige Heiterkeit, die stets ein klarer Ausdruck der innern Harmonie ist. Alle sanfteren Regungen der Freude; alle diejenigen angenehmen Gefühle, die nicht durch stär-

keres Hervortreten einer einzigen Seelenbewegung die innerste selbstbewußte Klarheit trüben, werden treffend dargestellt in diesem Takt. Sein Gang treibt vorwärts, jedoch er übereilt sich nicht; mit leichtem Schweben bewegt sich derselbe, aber er hüpft und springt nicht gleich dem Vorigen." — „Der Zweiviertel-Takt, gleichsam der Mittelpunkt alles geraden Takts, hat in seinem so natürlichen Fall einer schweren und einer leichten Thesis nothwendig die geringste charakteristische Bestimmtheit. Wenn auch, bei gehöriger rhythmischer Behandlung demselben für sich noch ein besonderer psychischer Ausdruck eigen ist, indem sein immer noch kurzer Zeitverhalt ihn zur Darstellung leichter und angenehmer Gemüthsbewegungen bestimmt: so kann derselbe, als mittleres Taktmaß, doch wiederum bei verschiedener Anwendung solche Allgemeinheit erhalten, daß auch entgegengesetztere Regungen oder Stimmungen der Seele nicht ganz unpassend durch ihn angedeutet werden können. Welch ein bestimmterer Ausdruck indessen dem Zweiviertel-Takt auch zukommen möge, so ist doch gewiß, daß er in der klaren Symmetrie seiner Theile auf harmonische Seelenzustände der Ruhe und des heitern Glücks hindeutet; deshalb gehört er auch dem natürlichen Tanz, der in seinem eigentlichen Ursprung eine Aeußerung der glücklichen Liebe ist. In den ursprünglichen Nationaltänzen aller, nicht etwa walzenden und schleifenden, Völker herrscht denn auch am gewöhnlichsten der Zweiviertel-Takt." — „Der Fünfachtel-Takt entspricht nur den erregteren psychischen Zuständen, wo die Ruhe der Seele schon wesentlich gefährdet ist; die verschiedenen Regungen der Eifersucht, des Zorns und selbst der Wuth, wie überhaupt der innern Zerrissenheit liegen in seinem Bereich."

„Der Sechsachtel-Takt, in seiner leicht überschaulichen Mannigfaltigkeit, in dem sanft wiegenden Schweben seines Rhythmus, ist das Zeitmaß der Grazien. Die muthwillige Lustigkeit des Dreiachtel-Takts wird hier zu einer schönen Heiterkeit; des Frohsinns unschuldsvoller Scherz, der Liebe zärtliches Kosen, kurz alle Gefühle, die in diesem Takte zum Ausdruck gelangen können, erscheinen hier gleichsam höher geadelt. Durch das Ebenmäßige seiner Bewegung leuchtet überall eine gewisse, sich selbst bewußte Klarheit. Er ist der ruhigste unter den ungeraden Taktarten und erscheint überall, wo Schönheit der Bewegung mit Anmuth und Würde sich vereinigen soll. Der schwebende Tanz erhält durch ihn das schönste Gleichmaß der Schritte und Figuren; man meint, indem man seine Bewegung wahrnimmt, die Wellenlinie der Schönheit sichtbar vor dem Auge sich gestalten zu sehen; Terpsichore selbst, so möchte man sagen, schwebt, wenn sie den Reigen der Camönen und der Charitinnen führt, daher im ebenmäßig wie-

genden Sechsachtel-Takt." — „Der Dreiviertel-Takt ist arithmetisch dem vorigen so gleich, und dennoch durch den bloßen Accent so gar verschieden im Ausdruck. Er hat unter allen ungeraden Taktarten den gemessensten Gang, und dennoch ist er selbst kein Bild der Ruhe; sein Rhythmus hat vielmehr oft etwas Unbefriedigendes, er strebt gleichsam zum vollen geraden Takt hin, wie zu einer unerreichbaren Vollendung. So äußert sich denn in ihm am liebsten der heimliche Schmerz unbefriedigter Liebe, und stilles Hoffen, innerste Wehmuth, Gram und Leid gehören in seine Sphäre. Oft strebt das Weh zwar, sich zu verbergen hinter tändelndem Scherz, durch die angenommene Heiterkeit gewahrt man indessen leicht den wahrhaften Gehalt des Charakters. Zum Tanze selbst will er in solchem Streben wohl noch anreizen; aber es gelingt ihm so recht eigentlich nicht mehr; der Schritt belebt sich nicht mehr zu schwebenden und hüpfenden Tanzpas; der natürliche Gang nur erscheint bei diesem Takte abgemessener und bestimmter in der Menuett und in der Polonaise. Diese Letztere reißt, in ihrer herkömmlichen Weise, den Dreiviertel-Takt allerdings noch fort zur höchsten, ihm noch möglichen Lebendigkeit. Wie aber dieser Tanz selbst eigentlich nichts Anderes darstellt, als ein Suchen und Finden und Wiederverlieren der geliebten Seele in den Labyrinthen des Lebens, also auch mischen in das lustige Hinschweben der Töne, die der Polonaise eigenthümlichen Synkopien und ähnliche Formen, unwillkürlich wiederum die seelenvollen Laute einer verlangenden Sehnsucht." — „Der Siebenachtel-Takt in dem völlig Widerstrebenden seiner Bewegung ist nur ein Ausdruck gänzlicher innerer Zerrissenheit: Schmerz, Zorn, Wuth erscheinen auf kurze Augenblicke in diesem Takt; Wahnsinn und Raserei aber liegen natürlich in seinem Bereich. Das Gespenstische und Uebersinnliche, in seiner Niedrigkeit erfaßt, äußert sich hier charakteristisch; ein gezerrter Springtanz boshaft neckender Kobolde, der gräßliche Hexenreigen um den brodelnden Zauberkessel können noch von zermalmender Wirkung sein in diesem unheimlichen Zeitmaß." — „Der Viervierteltakt ist nach seiner abgeschlossenen Ganzheit stets ein Ausdruck der Ruhe und des innern Friedens. Schöne Würde, Kraft, Muth und männlicher Ernst sind ihm eigen; der ihm möglicherweise beiwohnende Pathos hebt das innere Gleichgewicht nicht sonderlich auf: welche Leidenschaft hier zum Ausdruck gelangen mag, immer noch erscheint sie in einer gewissen sittlichen Haltung. Ein Geist der Hoheit und ruhigen Erhabenheit thront in seiner Bewegnng; und so belebt er am schönsten die Andachtsstimmung; aber auch irdische Feierlichkeit liegt in seinem Gebiete. In solcher inhaltschweren Bedeutsamkeit entgeht ihm der leichtgeflügelte Tanz; den natürlichen

Gang des Menschen vermag er nur höher noch zu beleben zum kriegerisch fortstrebenden Schritt oder zum gehaltenen triumphirenden Festmarsch."

Rücksichtlich des Charakters der verschiedenen Taktarten läßt sich noch im Allgemeinen sagen, daß aller gerade Takt mehr den Ausdruck gemäßigter Seelenbewegung, innern Friedens und harmonischer Stimmungen vermittelt, aller ungerade Takt dagegen mehr auf eine größere Erregtheit oder Leidenschaft hindeutet. — Uebrigens muß noch bemerkt werden, daß, weil die ästhetische Wirkung des Tempos nicht für sich allein hervortritt, sondern gleichzeitig mit der des Taktes, durch Ersteres auch der Charakter des Letztern noch näher mit bestimmt wird, so daß für jede Taktart durch verschiedenes Tempo noch manche Nüancirungen eintreten, entsprechend den Nüancen in den seelischen Erregungen und Stimmungen, welche die Composition zum Ausdruck zu bringen hat. „Schnelleres oder langsameres Tempo rückt die Takttheile enger zusammen oder weiter auseinander; die rhythmischen Glieder und Accente verlieren oder gewinnen hiermit an selbstständiger Bedeutung, an eigenem Gewicht. Je schneller das Ganze sich bewegt, desto mehr sinkt das durch die Accentuirung und durch die längere Tondauer auf den einzelnen Theilen ruhende Gewicht; sie verflüchtigen sich, lösen sich ins Ganze auf, so daß nicht mehr die schnell vorüberrauschenden einzelnen Rhythmen für sich, sondern die Gesammtbewegung Dasjenige ist, worin der Schwerpunkt liegt, worauf der Charakter und Eindruck der Composition beruhen. Das schnell bewegte Tonwerk wirkt mehr als Ganzes, das langsamer dahingehende mehr in seinen Einzelnheiten; das Erstere läßt nicht Zeit zum Beschauen des Einzelnen, wie das Letztere. Ebenso ist Klein- oder Großtheiligkeit des Taktmetrums von wesentlichem Einfluß auf den Geschwindigkeitscharakter einer Composition oder einzelner Theile derselben; die beiderseitigen Momente können entweder zu Einem Zwecke, zu erhöhter Schnelligkeit oder zu absoluter, maßvoller, schwerwiegender Langsamkeit zusammenwirken, oder sie können in Gegensatz zu einander treten, indem einem beschleunigteren Tempo langsamere, einem gehaltneren Tempo schnellere Fortbewegung der Taktglieder gegenübertritt. Im erstern dieser letztgenannten Fälle hat die

Geschwindigkeit doch zugleich einen Charakter der Ruhe, sie ist eine muntere, rüstige, kräftige, nicht aber ungestüm eilende Schnelligkeit; wogegen beim zweiten Falle die langsame Gesammtbewegung der Composition durch die in den einzelnen Takten eintretende schnellere Theilbewegung kurzgliederig gemacht oder figurirt und durch diese leicht dahingehenden Figuren ihres ruhigen Gangs ungeachtet belebt wird, wie ein ruhig hinwallender Strom durch leichtes Wellengekräusel, das an seiner Oberfläche spielt."[1])

§. 107. Indem schließlich noch die in der niedern Orchestik zu unterscheidenden Gattungen und Arten von Tänzen nachzuweisen sind, wird zunächst wieder von dem innern Motiv, das zum Tanze anregt und ihn regelt, ausgegangen werden müssen. — In unmittelbarer Beziehung auf dieses innere Motiv unterscheiden wir hier zuvörderst zwei Gattungen von Tänzen: die reinen Lusttänze und die besonderen Charaktertänze. Die weitere Unterscheidung der Arten erfolgt in der ersten dieser beiden Gattungen auf Grund der technischen Anordnung und Durchführung, welche zum Theil unabhängig von dem inneren Motiv stattfinden kann, zum Theil aber und streng genommen doch keineswegs beziehungslos zu demselben sein darf. In der andern Gattung ist die Unterscheidung der Arten theils strikte durch das innere Motiv gesetzt, theils mehr durch eine gewisse Symbolik oder Convenienz, die sich jedoch auch auf das innere Motiv beziehen läßt.

Was die erste Gattung von Tänzen anbetrifft, so könnte die Bezeichnung, die wir derselben gaben, eine einseitige und Manchem auch wohl anstößige zu sein scheinen. Für einseitig würde sie allerdings zu erklären sein, wenn man bei dem Worte „Lust" lediglich an eine in Jubel und rascher, munterster, ja wohl stürmischer Bewegung sich aussprechende fröhliche Stimmung denken müßte; denn nicht alle hierher gehörige Tänze entsprechen einer solchen Stimmung. Aber diese Deutung würde vielmehr selbst eine einseitige sein. Psychologisch genommen hat „Lust" im Allgemeinen die Bedeutung einer mit gesteigertem Lebensge-

[1]) Vischer, Aesthetik III.

fühl verbundenen Stimmung; aber es hängt gar sehr von der Art der Affektionen, durch welche die Steigerung des Lebensgefühls verursacht, und von dem Temperament und Charakter Derjenigen, in deren Seele die Stimmung erzeugt wird, ab, von welcher besondern Beschaffenheit diese sein und wie sie sich äußern werde. Die Lust kann daher eine gar verschiedenartige sein und spricht sich darum auch keineswegs nur in der vorhin angedeuteten Weise aus. — Anstößig würde man die hier angenommene Bezeichnung nur insofern finden dürfen, als sich dem Worte „Lust" die Bedeutung des Sinnlich-Lüsternen, Bestialischen oder des Unmoralischen unterlegen läßt. In Betracht dessen, was man so oft bei den Gesellschaftstänzen und in öffentlichen Tanzlokalen zu sehen bekommt, mag eine solche Deutung freilich gerechtfertigt erscheinen; aber sie ist doch eine sehr willkürliche, indem sie sich auf eine entartete, verderbte Menschennatur bezieht, während die unbefangene und wahre Deutung sich auf die normale, gesunde Menschennatur zu beziehen hat. In dieser letztern Beziehung haben wir in der Bezeichnung „Lusttänze" die Bedeutung des Wortes „Lust" um so mehr aufzufassen, da uns hier die Lust als ästhetisches Motiv gilt; denn „das in Lust gestimmte Aesthetische gewährt dem Menschen kein gemeines, in gänzlicher Hingegebenheit an sinnliche Reizungen bedingtes Ergötzen, sondern die edelste Wonne und Seligkeit, in deren Empfindung keine Entwürdigung des Menschen, sondern sein höchster Adel liegt; nur geweihete Seelen sind dieser Seligkeit theilhaftig"[1]). Von einem noch andern Grunde abgesehen, der sich weiter unten herausstellen wird, haben wir übrigens, um die von uns gewählte

---

[1]) So äußert sich F. Dittes in seinem, dem Gymnasten sehr zu empfehlenden Schriftchen: „Das Aesthetische nach seinem eigenthümlichen Grundwesen. Leipzig 1854." Er fügt den obigen Worten noch hinzu: „Falls man das Wort „Lust" nicht für würdig erachtet, als Prädikat gewisser Gattungen des Aesthetischen beigelegt zu werden, so wolle man bedenken, daß auch die heilige Schrift von der „Lust an Gottes Gesetz", „Lust an seinen Geboten" u. s. w. spricht. Die Reize der Natur müssen ja doch in letzter Instanz gedacht werden als Strahlungen der unendlich reichen und freundlichen Gottheit selbst, die Lust und Wonne überall hin verbreitet. Und was uns von oben geschenkt wird, wollen wir mit Vertrauen und Dankbarkeit hinnehmen: was göttlichen Ursprungs ist, ist als göttlich zu würdigen."

Namensbezeichnung vor jener anstößigen Deutung zu sichern, derselben das besondere Prädikat „rein" vorgesetzt, um damit noch bestimmter darauf hinzuweisen, daß hier „Lust" im Sinne des Naiven, Unschuldigen, Edlen und somit des Reinen im Gegensatz zu dem Schmutzigen, Verderbten, Lasterhaften aufzufassen sei.

1. In der Gattung der reinen Lusttänze sind nun als besondere Arten zu unterscheiden: die Reigentänze, die Kolonnentänze und die Gruppentänze.

Die Reigentänze sind solche Tänze, bei welchen eine beliebige, etwa nur durch die lokale Räumlichkeit bedingte Mehrzahl von Tänzern oder Tänzerpaaren in Reihenformation antritt und nun auch in der hiermit bestimmten Reihenfolge sich derartig fortbewegt, daß der an der Spitze der Reihe befindliche Tänzer (resp. Tänzerpaar) die Bewegung führt und alle Uebrigen demselben in der von ihm beschriebenen Bahn folgen. Stellt sich diese Bahn durch den Fortgang der Bewegung und für die ganze Dauer des Tanzes als eine in sich geschlossene Curve (Kreis, Ellipse) dar, wie z. B. beim Walzer, so heißt ein solcher Reigentanz noch insbesondere Rundtanz. Bei anderen Reigentänzen, wie z. B. bei der Polonaise, schließt sich die Bewegungsbahn nicht zu einer dauernden Kreis- oder Ellipsenfigur zusammen, sondern die im Fortgange der Bewegung entstehenden Bahnbogen bilden nur vorübergehend in Folge ihrer Durchkreuzungen kreisförmige Figuren, in ihrer Totalität aber mannigfache Verschlingungen, weswegen man dergleichen Tänze im Unterschied zu den eigentlichen Rundtänzen wohl passend Schlingentänze nennen könnte. Uebrigens können Letztere auch noch so angeordnet werden, daß sie sich mit Jenen combiniren oder in sie übergehen. Außer den beispielsweis erwähnten und anderen Gesellschafts- oder Salontänzen sind auch manche bei Volks- und Jugendspielen vorkommende Tanzspiele zu den Reigentänzen zu rechnen. — Es versteht sich von selbst, daß nun weiter rücksichtlich der Durchführung der Reigentänze auch noch die dazu anzuwendenden Tanzschritte und Rhythmen in Betracht kommen, nach deren Verschiedenheit sich dann im Speciellen noch die einzelnen Tänze oder Tanzweisen voneinander unterscheiden und ihren besonderen Charakter erhalten.

Die **Kolonnentänze** sind Tänze, bei welchen zwar auch noch eine beliebige, aber jedenfalls paarweis geordnete und nicht zu große Anzahl von Tanzenden so aufgestellt ist, daß die zu demselben Paare Gehörigen sich vis à vis und in bestimmtem Abstand von den Nebenpaaren stehen, sämmtliche Tanzende also zwei parallele Grundlinien einnehmen, deren Richtung, abgesehen von den Tanzbewegungen der einzelnen Paare auf der Stelle, dann in der Fortbewegung (die hierbei nur eine seitliche sein kann) unverändert festgehalten wird, theils durch fortgesetzte Verlängerung der Richtungslinie, theils durch gerade Rückkehr nach dem Anfangspunkt. Jenachdem sich sämmtliche Tänzerpaare gleichzeitig in Bewegung setzen und dann auch gleichzeitig dieselben Bewegungen ausführen oder jenachdem sie sich successive in Bewegung setzen und nicht alle in denselben Momenten dieselben Bewegungen vornehmen, würden die Kolonnentänze noch in zwei Unterarten zu unterscheiden sein und für den ersten Fall etwa die **Menuet**, für den andern die **Anglaise** als Beispiel dienen können. — Da bei den Kolonnentänzen in der Fortbewegung dieselbe gerade Linie eingehalten wird, so erhalten sie ihre Formen-Mannigfaltigkeit eigentlich nur durch die mehr oder weniger zusammengesetzten Tanzschritte und resp. durch die von jedem Paare auf dessen Stelle ausgeführten Tanzbewegungen oder Touren. Uebrigens bilden die Kolonnentänze gewissermaßen den Uebergang zu den Gruppentänzen, als welche sogar manche der Ersteren angeordnet werden können.

Die **Gruppentänze** unterscheiden sich von den beiden vorigen Tanzarten zunächst dadurch, daß sie immer nur ausgeführt werden von einer festbestimmten Anzahl Tanzender, welche in Gruppen gruppirt sind, deren jede wieder in sich gegliedert ist und ein für sich formirtes und tanzendes Ganzes ausmacht, durch dessen Gliederung die Ausführung des Tanzes und namentlich die Bahnfigurationen wesentlich mit bedingt sind. Die Gliederung jeder Gruppe kann sich auf eine Paartheilung beschränken, so daß Gruppen von drei, vier oder mehr Paaren entstehen, oder es kann die Gruppengliederung auch eine mehrfältige sein, so daß jede Gruppe wie ein taktischer Körper in Züge, Sectionen und in Rotten zu Zweien (also Paaren) oder Dreien eingetheilt ist.

Je nach der Größe der Gruppen und des lokalen Raums kommen entweder die Gruppen einzeln nacheinander zum Tanz, oder derselbe wird gleichzeitig von zwei oder mehr Gruppen nebeneinander ausgeführt; im letzteren Falle tanzt jede Gruppe dasselbe wie die anderen, jedoch kann demnächst auch, wie es bei den einzelnen Gruppen zwischen deren Paaren oder Sectionen rc. geschieht, ein Verbinden und Wiederlösen und Wiederverbinden zwischen den Gruppen eintreten. — Zu den Gruppentänzen gehören von den bekannten Gesellschaftstänzen u. a. der Vierpaartanz (Quadrille), der Sechspaartanz (Douze), der Achtpaartanz (Seize) und überhaupt die s. g. Contretänze.

Was der Aesthesis bereits in wohlgeordneten und wohlausgeführten Lusttänzen Schönes sich darzubieten vermag, kann nicht treffender und schöner gesagt werden, als es in folgenden Versen des bekannten Gedichts von Schiller geschehen ist:

„Sieh, wie sie durcheinander in kühnen Schlangen sich winden,
Wie mit geflügeltem Schritt schweben auf schlüpfrigem Plan.
Seh' ich flüchtige Schatten von ihren Leibern geschieden?
Ist es Elisiums Hain, der den Erstaunten umfängt?
Wie, vom Zephyr gewiegt, der leichte Rauch durch die Luft schwimmt,
Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Flut,
Hüpft der gelehrige Fuß auf des Takts melodischen Wellen;
Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.
Keinen drängend, von Keinem gedrängt, mit besonnener Eile,
Schlüpft ein liebliches Paar dort durch des Tanzes Gewühl.
Vor ihm her entsteht seine Bahn, die hinter ihm schwindet;
Leis', wie durch magische Hand, öffnet und schließt sich der Weg.
Sieh! jetzt verliert es der suchende Blick. Verwirrt durcheinander
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
Nein, dort schwebt es frohlockend herauf. Der Knoten entwirrt sich,
Nur mit verändertem Reiz stellt sich die Ordnung mir dar.
Ewig zerstört und ewig erzeugt sich die drehende Schöpfung,
Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlungen Spiel."

2. Die besonderen Charaktertänze. — Wenn wir diese zweite Gattung von Tänzen, zum Unterschied gegen die der ersten, insbesondere als Charaktertänze bezeichnen, so ist damit nicht gemeint, daß wir die reinen Lusttänze für charakterlose erklärten. Aus dem früher Gesagten ist vielmehr schon zu entnehmen, daß auch jeder reine Lusttanz, auf Grund der Art von Luststimmung, die sein Motiv ist und die er zur Aeußerung zu bringen hat, irgend einen bestimmten Charakter haben muß. Ebenso wenig soll und wird andrerseits der Charaktertanz ein

lustloser sein, denn immer wird auch dieser mit einer gewissen Luststimmung verbunden sein. Der Unterschied zwischen beiden Gattungen von Tänzen liegt aber darin, daß, während bei dem reinen Lusttanz die Luststimmung das ursprüngliche und alleinige innere Motiv ist und selbiges sich als rein subjektives erweist, bei dem Charaktertanze dagegen zunächst ein objektiver Inhalt als Motiv zum Grunde liegt, durch welchen die Luststimmung ihren Halt und Charakter und für ihre Aeußerung die entsprechende Richtung und Form erhält. Durch den Charaktertanz kommt nicht blos, wie beim reinen Lusttanz, irgend eine Luststimmung zum Ausdruck, sondern zugleich irgend etwas Objektives (Sitten, Gebräuche, Beschäftigungen, Standes-, Berufs- und Volkseigenthümlichkeiten 2c.) symbolisch zur Darstellung.

Der objektive Inhalt, der den Charaktertänzen als erstes oder eigentliches Motiv zum Grunde liegt, giebt nun auch je nach seiner Besonderheit den Unterscheidungsgrund für die verschiedenen Arten dieser Tänze ab. Als solche Arten führen wir hier an: die Kriegertänze, von heroischem Charakter; die Hirten-, Fischer- und Winzertänze, im Allgemeinen idyllischen Charakters, jedoch unter sich wieder charakteristisch verschieden, je nach den besonderen Beschäftigungs- und Lebenseigenthümlichkeiten, die sie symbolisch zur Darstellung, und je nach den verschiedenen, aus diesen Eigenthümlichkeiten hervorgehenden Grundstimmungen, die sie zum Ausdruck zu bringen haben. Es gehören ferner hierher die mancherlei Gewerkstänze, welche bei gewissen Innungen oder Zünften üblich waren und gelegentlich noch jetzt vorkommen, wie z. B. der Bäckertanz, der Böttchertanz, der Schustertanz u. a. m., auch der Matrosentanz kann hierzu gerechnet werden. Im Allgemeinen haben diese Tänze einen humoristischen und vorwiegend scherzhaften oder launigen Charakter, jedoch schließt der in ihnen waltende Humor nicht aus, daß sich in sie nicht auch Elemente des Ernsthaften und Würdevollen mit einmischen.

Zu den Charaktertänzen gehören auch die Nationaltänze; jedoch hat es mit diesen eine eigene Bewandtniß. Ein Nationaltanz, indem er von der betreffenden Nation selbst getanzt wird, ist für sie nicht unbedingt Charaktertanz, sondern oft nur reiner Lusttanz; bei anderen Nationen dagegen, welche denselben Tanz

nachahmend tanzen, würde derselbe immer als Charaktertanz gelten müssen. Nun aber ist es gekommen, daß viele Nationaltänze mit der Zeit unter die Tänze, welche in geselligen Kreisen überhaupt als bloße Lusttänze zur Ausführung kommen, aufgenommen worden sind, so jedoch, daß dabei manche wesentliche Elemente ausgesondert wurden und die ursprünglichen Formen mancherlei Umgestaltungen erfuhren, wodurch ihr ursprünglicher oder eigentlich nationaler Charakter abgeschwächt und mehr oder weniger verwischt wurde. Man darf sagen, daß die meisten in unseren Gesellschaftssalons zur Ausführung kommenden Arten von Lusttänzen ihre Abstammung aus Nationaltänzen haben und daß, je charaktermäßiger solche Lusttänze getanzt würden, dieselben auch wirklich um so mehr als Charaktertänze erscheinen müßten. — So betrachtet, würde hier auch der Unterschied zwischen den reinen Lusttänzen und den besonderen Charaktertänzen verschwinden; indessen bleibt er dann gleichwohl auch rücksichtlich der Nationaltänze bestehen, weil man festzuhalten hat, daß in dem Nationaltanz, sofern er als eigentlicher Charaktertanz getanzt werden soll, das typisch Nationale symbolisch zur Darstellung und Anschauung gebracht werden muß, und hierzu gehört auch, daß die Tanzenden in der betreffenden Nationaltracht erscheinen. — Ueberhaupt unterscheidet sich ein Tanz als Lusttanz und als Charaktertanz noch dadurch, daß, während bei Jenem in dem gewöhnlichen oder modischen Gesellschafts- oder Festtagsanzug oder auch im Alltagskleide getanzt wird, bei dem Charaktertanz die Tanzenden in dem besonderen, der Art und dem Charakter des Tanzes entsprechenden Kostüm erscheinen und auch mit den entsprechenden Geräthen und Emblemen versehen sind.

Ihrer formellen Anordnung und Durchführung nach können die besonderen Charaktertänze, je nach ihrer Art, ebenfalls als Reigen- und Kolonnentänze erscheinen, meistens aber werden sie in der Weise der Gruppentänze ausgeführt werden oder auch so, daß in ihnen diese drei Tanzweisen miteinander combinirt werden.

c. Die höhere Orchestik.

§. 108. Wie es sich schon aus ihrem, in §. 102 festgesetzten und sodann in §. 103 näher erläuterten, Grundunterschied ergiebt, sind die niedere und die höhere Orchestik nicht zwei gänzlich außereinanderliegende, sich gegenseitig fremde Gebiete der Orchestik überhaupt; das Verhältniß der niedern zur höhern Orchestik ist vielmehr als ein Stufenverhältniß aufzufassen, indem die höhere die niedere mit in sich aufnimmt und Letztere zur Erstern sich erhebt. Zu jeder Stufe gehören zwei Flächen: eine horizontale Trittfläche und eine vertikale Verbindungsfläche, welche zur folgenden, höhern Stufe emporführt. In ihren reinen Lusttänzen erscheint die niedere Orchestik so zu sagen auf der Trittfläche der untern Stufe als auf ihrem eigensten Gebiet oder Grunde; in ihren besonderen Charaktertänzen aber erhebt sie sich zur obern Stufe, auf welcher die Orchestik als höhere erscheint. In dieser Erhebung erreicht die niedere Orchestik freilich nur zum Theil und nur annäherungsweis das, was die höhere als solche ausmacht, und der Grundunterschied zwischen beiden Stufen bleibt, ungeachtet des Uebergangs von der einen zur andern, bestehen.

Diesen Grundunterschied setzten wir in das Mimische. Wir hoben dabei hervor, daß in der niedern Orchestik nur ein allgemein Seelisches zum Ausdruck gelange, nehmlich irgend eine gewisse, für die ganze Dauer des Tanzes im Wesentlichen sich gleichbleibende, einartige, und aller Tanzenden gleichermaßen sich bemächtigende seelische Stimmung, die nicht sowohl durch Gebärden und mimische Aktion, als vielmehr durch reine Tanzbewegungen ihren Ausdruck fände. Hierbei aber bleibt die höhere Orchestik nicht stehen. In ihr gelangen nicht blos solche Stimmungen zur Aeußerung, sondern auch seelische Erregungen der verschiedensten Art, wie sie in unendlicher Mannigfaltigkeit und Wechselhaftigkeit im Innern concreter Individualitäten auseinander von selbst hervorgehen oder in ihnen durch den prozessuellen Fortgang einer bestimmten Handlung, durch Ereignisse, confliktreiche Situationen ꝛc. hervorgerufen werden. Es ist hier also nicht, wie in der niedern Orchestik, nur ein bestimmtes, sich gleichbleibendes Lebensmoment, sondern die concrete, seelische Leben-

digkeit als solche, welche zu den orchestischen Bewegungen impulsirt und dieselben sowohl rücksichtlich des Räumlichen oder Plastischen, wie auch des Zeitlichen oder Rhythmischen formirt.

Hieraus ergiebt sich sofort und mit innerer Nothwendigkeit auch der Unterschied in dem Formellen. Jene Lebendigkeit mit ihren unendlich mannigfaltigen, wechselhaften und antagonistischen Impulsen kann unmöglich zum vollen, wahren Ausdruck gelangen in solchen Formen, welche, wie die in der niedern Orchestik, kraft des dort zum Grunde liegenden, einartigen Motivs, durch das Gesetz der Gleichmäßigkeit beherrscht und somit an die Formbestimmungen der bloßen Regelmäßigkeit und Symmetrie gebunden sind. Die höhere Orchestik ignorirt nicht diese niederern Formbestimmungen, aber sie bleibt nicht in ihnen befangen; sie befreit sich von diesen Bestimmungen, indem sie den höheren der Harmonie folgt, ja zu Formen-Entwickelungen und Darstellungen fortschreitet, welche ihr Vorbild in derjenigen Form finden, unter welcher das individuelle Leben selbst erscheint und sich manifestirt, d. h. in einem Organismus.

Es ist in Betreff der erwähnten Formbestimmungen hier in Erinnerung zu bringen, was darüber bereits in den §§. 44 u. 45 gesagt wurde. Nach dem dort Gesagten ist die Harmonie die durch ein inneres Princip gesetzte Einheit des in Verschiedenheiten und Gegensätzen erscheinenden Mannigfaltigen. In Beziehung auf ein harmonisches Ganzes von orchestischen Bewegungen besteht nun dieses Mannigfaltige wesentlich in den verschiedenen und sich antagonistisch zueinander verhaltenden seelischen Erregungen, wie sie theils in den einzelnen Individuen successiv, theils in mehrern zusammen auftretenden Individuen simultan entstehen und zur Aeußerung gelangen. Das harmonische Ganze selbst aber ist zunächst die orchestische Composition als solche; in ihr erscheinen alle jene zu den Bewegungen impulsirenden Erregungen, bei all ihrer Verschiedenheit und ihrem gegenseitigen Antagonismus, in einheitsgemäßer Uebereinstimmung, gleichsam wie die ebenso verschiedenen und antagonistischen Lebensfunktionen in einem gesunden Organismus. — Solche Compositionen gehören aber eben nur in das Gebiet der höhern Orchestik; zu ihnen verhalten sich die der niedern Orchestik etwa ebenso, wie im Reiche der

Tonkunst die einfachen, durchweg an gleiche Metren und gleichförmige Strophen gebundenen, nur einartigen Stimmungen und Empfindungen entsprechenden Liedercompositionen zu den umfassenderen, inhaltsreicheren, vielgestaltigen und gleichsam organisch gegliederten Tonwerken, den Cantaten, Oratorien, Operncompositionen 2c. Wie nun erst in solchen Tonwerken oder Tondichtungen rücksichtlich der compositorischen Anordnung eine aus inneren Gründen hervorgehende Gliederung des einheitlichen Ganzen nach größeren und kleineren, in sich geschlossenen, aber doch untereinander wesentlich zusammenhängenden Abtheilungen: in Akte, Scenen, Nummern, Sätze u. dergl. m. eintritt und hierbei auch erst, als von innen her motivirt, die Ausführung theils Einzelnen (im Solo), theils Zweien oder Mehrern (im Duett, Terzett 2c.), theils einer größern Gesammtheit von Ausführenden (im Chor) zugeordnet wird, — ebenso treten auch erst in den Compositionen der höhern Orchestik, kraft ihrer innern Motive, ganz analoge Gliederungen und compositorische Anordnungen ein. Solche formelle Anordnungen sind den Compositionen der niedern Orchestik noch nicht eigen. Zwar findet man in vielen Charaktertänzen bereits den Solotanz, den Zweitanz u. s. w. aufgenommen und in manchen auch wohl eine gewisse scenische Theilung; aber es sind das hier entweder rein äußerliche Arrangements, oder, wenn es wirklich motivirte compositorische Anordnungen sind, bekundet sich in ihnen eben der Uebergang zur höhern Orchestik, oder es erweisen sich die betreffenden Charaktertänze als entschieden in dieses Gebiet der Orchestik gehörig.

§. 109. Um nach diesen allgemeinen Bemerkungen näher auf das Formelle in der höhern Orchestik einzugehen, haben wir uns auch hier wieder, wie in der niedern Orchestik, an die beiden Hauptmomente zu halten, an das Plastische und an das Rhythmische.

Betreffs des Plastischen kommen zuerst wieder die durch die Fortbewegungen bewirkten Bahnfigurationen in Betracht. Dieselben gestalten sich hier zum Theil nach keinen wesentlich anderen Bestimmungen als denjenigen, welche wir bereits in der

niedern Orchestik kennen lernten, d. h. nach den Bestimmungen, die sich als Consequenzen des Gleichmäßigkeitsgesetzes ergeben. Da nehmlich größere Compositionen der höhern Orchestik sehr wohl Motive in sich fassen können, welche relativ andauernden einartigen Seelenstimmungen entsprechen, so können jenen Compositionen ganz füglich auch solche Tänze einverleibt sein, welche für sich genommen der niedern Orchestik zugehören würden. Außerdem sind es aber auch die der höhern Orchestik eignen Chortänze, in welchen, rücksichtlich der Raumfiguration durch die Bewegungsbahnen, regelmäßige und symmetrische Formen eingehalten werden. Da sich nehmlich im Chortanz eine Mehrzahl von Tanzenden als seelisch gleichgestimmte Gesammtheit gemeinsam fortbewegt, so muß in ihrer Fortbewegung auch eine gewisse Gleichmäßigkeit herrschen, theils damit jene Gleichgestimmtheit sich in der Bewegung bekunde, theils weil eine Massenbewegung in einem gegebenen und verhältnißmäßig beschränkten Raume, wenn nicht Verwirrung oder eine Auflösung der Massen (des Chors) eintreten soll, nicht wohl anders als in regelmäßigen Bahnen ausführbar ist. Erscheinen hiernach die Chortänze rücksichtlich ihrer Bahnfigurationen in Analogie mit den Tänzen der niedern Orchestik, so unterscheiden sie sich von diesen doch immer noch wesentlich in anderen Beziehungen. — Viel unabhängiger von jenen aus dem Gleichmäßigkeitsgesetz fließenden Bestimmungen gestalten sich nun aber die Bahnen der Fortbewegungen in solchen Parthien orchestischer Compositionen, in welchen die Tanzbewegung, sei es im Solotanz oder im Zweitanz, Dreitanz u. s. w., sich nach dem lebendigen Entwickelungsgang seelischer Erregungscomplexe und mimischer Handlungen zu richten hat; ja es werden da die Fortbewegungen in Hinsicht des Räumlichen meistens so völlig freie sein müssen, daß sich in ihren Bahnen gar keine Spuren von Regelmäßigkeit oder Symmetrie oder überhaupt von geometrischer Bestimmtheit mehr zeigen und die Raumfiguration als solche überhaupt nicht mehr in Betracht kommt.

Das Plastische in der Orchestik besteht nun aber, wie wir bereits gezeigt, keineswegs nur in der Figuration des den Tanzenden umgebenden Raums überhaupt, sondern es erzeugt sich ebenso sehr auch in der körperlichen Erscheinung des Tanzenden

selbst, theils durch die Schrittweisen, welche die Fortbewegungen vermitteln, theils durch das aktuelle Verhalten der übrigen Leibesglieder und des Körpers im Ganzen, und gerade hierin tritt der Unterschied zwischen der höhern und niedern Orchestik am augenscheinlichsten hervor, denn sie erweist sich hauptsächlich in diesen Beziehungen eben als die mimische Tanzkunst. — Was zuvörderst die Schrittweisen anbetrifft, so finden allerdings die in der niedern Orchestik vorkommenden Tanzschritte auch hier Anwendung; aber doch keineswegs ausschließlich oder auch nur vorherrschend. Es tritt hier vielmehr die natürliche, wenn auch gemessene Gangbewegung wieder in ihr Recht ein mit all den unendlich mannigfaltigen Modifikationen, deren sie fähig ist und durch welche sie den verschiedenartigsten und wechselhaften seelischen Erregungen, sowie jeder Art von Willensimpulsen, Temperaments- und Charaktereigenthümlichkeiten ꝛc. zu entsprechen vermag. Gerade diese Weise des Fortschreitens wird bei der Ausführung orchestischer Compositionen überall da die alleinige oder doch vorherrschende sein müssen, wo in der Fortbewegung das die höhere Orchestik von der niedern unterscheidende Element, nehmlich das eigentlich Mimische, mit Klarheit und Entschiedenheit hervortreten soll. Je abweichender von der natürlichen die Weise des Ausschreitens bei unseren Fortbewegungen ist, d. h. je mehr die Schritte wie die s. g. zusammengesetzten Tanzschritte an besondere, festgeregelte ja wohl gar technisch schwierige Kunstformen gebunden sind, um so weniger sind sie geeignet, als mimische Formen zu dienen und in die nothwendige Concordanz mit der Gesammtgebärde des Körpers einzutreten.

Das Mimische geht nun aber noch entschiedener und klarer aus dem aktuellen Verhalten der übrigen Leibesglieder und des Körpers im Ganzen hervor, und es zeigt sich hierin am augenfälligsten der Unterschied zwischen den beiden Stufen der Orchestik. Während in der niedern der Oberkörper meist in blos anstandsgemäßer Haltung aufrecht erhalten bleibt oder nur in gewissen, regelmäßig wiederkehrenden Bewegungen wiegend hin und her bewegt wird, während Arme und Hände theils eine gebundene Lage behalten, theils in ihren Bewegungen doch niemals zu eigentlichen Gesten verwendet werden und auch die Miene nichts von

einem eigentlichen Mienenspiel zeigt, sondern nur überhaupt der einen, dem jedesmaligen Tanze zum Grunde liegenden seelischen Stimmung entspricht — ist dieses Alles in der höhern Orchestik völlig anders. In ihr sind Blick und Gesichtszüge und alle Leibesglieder in fortdauerndem Gebärdenspiel und in Aktion begriffen gemäß den wechselnden inneren Erregungen und Willensakten, welche in der Seele jedes Tanzenden vor sich gehen und eben durch sein körperliches Bewegen und mimisches Agiren zum Ausdruck gebracht und manifestirt werden sollen. Es gilt dies hier sogar in Betreff Derjenigen, welche vom Tanze selbst momentan zurücktreten, aber doch auf dem Grund und Boden oder dem Schauplatz des Tanzes anwesend bleiben; sie dürfen nicht, wie es bei den Tänzen der niedern Orchestik üblich und statthaft ist, einer eigentlichen Ruhe sich hingeben oder ein beliebiges, nur überhaupt anstandsgemäßes Verhalten beobachten; sie müssen vielmehr auch in solchen Zeitmomenten fortwährend in direkter Beziehung zum Tanze verbleiben und dieselbe sowohl durch ihre örtliche Aufstellung, wie durch ihre Körperstellung und ihr mimisches Verhalten bekunden.

Das mimische Verhalten ist es auch, wodurch die der höhern Orchestik eigenen Chortänze sich wesentlich von den Tänzen der niedern Orchestik unterscheiden. Während Jene nehmlich, wie wir sahen, rücksichtlich der Bahnfiguration allerdings Letzteren sich analog erweisen, weil die seelische Gleichgestimmtheit des Chors und die Ausführung von Massenbewegungen eine Gleichmäßigkeit in den Fortbewegungen der choristisch Tanzenden bedingt, so erstreckt sich diese Bedingniß doch keineswegs nothwendig auch auf das sonstige aktuelle Verhalten dieser Tanzenden; im Gegentheil, da das Chor eine Gesammtheit lebendiger Individuen ist, von welchen jedes dieselbe Stimmung doch in eigener, individueller Weise in sich hat, so muß sich dies auch in seinem aktuellen Verhalten mimisch bekunden, und es kann hierin also keine durchgängige Gleichmäßigkeit bei allen zum Chore Gehörigen stattfinden. Ueberdies aber braucht die Gleichgestimmtheit eines Chors selbst im Ganzen keineswegs nur auf einer einartigen, auf die ganze Dauer des Chortanzes sich unveränderlich erhaltenden Stimmung

zu beruhen; es kann vielmehr die anfängliche Stimmung des Chors (als Corps) während der Dauer des Tanzes sehr wohl auch in anderartige Stimmungen übergehen, und auch dieser Stimmungswechsel muß sich natürlich in einem sich verändernden aktuellen Verhalten aussprechen.

§. 110. Fortsetzung. — Was in Betreff der mimischen Formen hier Specielleres zu sagen wäre, würde im Grunde genommen nichts Anderes sein können, als eine Wiederholung dessen, was wir bereits sub F. 1, unter der Ueberschrift „Die mimischen Formen", in den §§. 59 bis 100 abhandelten. Statt einer solchen Wiederholung folgen hier noch ein Paar ergänzende Bemerkungen über das in der höhern Orchestik hervortretende Mimisch-Plastische überhaupt.

Daß in der Orchestik die mimischen Formen an sich und im Einzelnen genommen keine anderen sein können als diejenigen, welche in der Mimik als solcher vorkommen, bedarf wohl nicht eines besondern Erweises. Ebenso ergiebt sich sowohl aus dem bisher Gesagten, wie aus einem Hinblick auf die natürliche Entstehung des Tanzes und auf seine kunstmäßige Ausführung bei den Hellenen, daß das Mimische nicht etwas der Orchestik nur Hinzugefügtes, nur äußerlich Verbundenes, sondern daß es ein ihr wirklich ursprüngliches und wesentliches Element ist, welches sich nur auf den zu unterscheidenden Stufen der Orchestik und in den verschiedenen Arten von Tänzen nicht in gleichem Grade geltend macht und daher bald beschränkter, bald freier, bald nur einseitig und an die niederern Formbestimmungen sich bindend, bald allseitig und höheren Formbestimmungen folgend hervortritt. Da nun aber andrerseits die Mimik doch auch außerhalb der Orchestik und unabhängig von dieser erscheint, so würde noch nachzuweisen sein, wodurch denn diese nicht orchestische Mimik sich von der orchestischen Mimik unterscheidet. Dieser Unterschied aber liegt im Grunde genommen blos darin, daß in der orchestischen Mimik, der Grundbestimmung der ὄρχησις gemäß, die mimischen Bewegungen in ihrer Aufeinanderfolge nothwendig rhythmisch geregelte Bewegungen sein müssen, wäh-

rend dies in der nicht orchestischen Mimik, als der von der ὄρχησις unabhängigen, keineswegs erforderlich ist, ja nur in seltenen Ausnahmefällen zulässig sein wird. — In den folgenden Paragraphen, wo wir das Rhythmische eigens in Betracht nehmen, werden wir auf diesen Punkt zurückkommen.

Eine andere das Mimisch-Plastische betreffende Ergänzung schließen wir an den §. 77 an. — Wir sprachen dort von der Attitude, als von einer Erscheinungsform, welche eintritt, wenn eine alle Glieder des Körpers umfassende Gebärde oder eine mimische Aktion in einem bestimmten Momente festgehalten wird. Alles, was wir dort über den ästhetischen Werth der Attitude, über deren Berechtigung und ihr Verhältniß zur lebensvollen Mimik sagten, behält seine Geltung auch hier, wo wir nochmals von dieser bioplastischen Erscheinungsform zu reden haben. — Daß nehmlich die Attitude als relativ dauernde, mimisch bedeutsame Körperstellung auch in orchestisch-mimischen Darstellungen, d. h. im mimischen Tanze, berechtigterweise vorkommen könne, ja gefordertermaßen vorkommen müsse, unterliegt wohl keinem Zweifel; denn eben solche Momente, in welchen nach dem früher Gesagten schon in der Mimik überhaupt das momentane oder relativ andauernde Festhalten einer Totalgebärde von innen her motivirt und gefordert ist, werden gerade in orchestisch-mimischen Darstellungen um so öfter eintreten müssen, als diese Darstellungen in rhythmisch geregelten Bewegungen bestehen, welche unmittelbar einer ihnen zum Grunde liegenden oder doch correspondirenden Musik folgen. Die Momente nun, welche in der lebendigen und schönheitsgemäßen Entwickelung des innern, seelischen Motivs in der musikalischen Composition langgezogene Töne bedingen, oder Fermaten, bedeutsame Intermissionen, emphatische Pausen rc., werden in der Regel auch in der correspondirenden mimisch-orchestischen Bewegung die Attitude oder doch ein attitudenhaftes Verhalten fordern. — Was das Formelle der Attitude anbetrifft, so ist dasselbe als ausdrucksvolles auch hier natürlich durch den Seelenzustand, welcher der Attitude zum Grunde liegt, gesetzt; zugleich aber muß es als schönheitsgemäßes denjenigen ästhetischen Bestimmungen entsprechen, welche wir in §. 86 betreffs der schönen Maßhaltung andeuteten und in den §§. 47

bis 49 rücksichtlich der schönheitsgemäßen plastischen Erscheinung des menschlichen Körpers ausführlich in Betracht zogen[1]).

Das Einnehmen von Attituden kommt nun aber vorzugsweis in mimisch-orchestischen Darstellungen auch noch in der Weise vielfach vor, daß es nicht blos von einem einzelnen der in Scene befindlichen Tänzer oder Darsteller, sondern daß es von mehrern oder auch von allen derselben erfolgt. Schon durch den in allen größeren Compositionen öfter eintretenden Wechsel zwischen dem Chortanz und dem Solotanz, Zweitanz 2c. wird die Gelegenheit hierzu wiederholt gegeben, außerdem aber überhaupt durch die aus der Entwickelung jedes inhaltreichen innern Motivs sich ergebenden Situationen herbeigeführt. In allen solchen und anderen wohlmotivirten Fällen versteht es sich von selbst, daß die gleichzeitig erscheinenden Attituden sowohl unter sich, als auch zu den in derselben Zeit etwa noch durch Tanz oder Aktion vermittelten Darstellungen und zur eben gegenwärtigen Situation überhaupt nicht beziehungslos erscheinen dürfen. Durch das innere Motiv der Composition herbeigeführt, muß vielmehr eine jede dieser Attituden aus ihrer örtlichen und plastischen Stellung, sowie in ihrem mimischen Ausdruck deutlich das Verhältniß erkennbar werden lassen, in welchem sie vermöge ihrer innern Bedeutung zu den übrigen und zur Gesammtdarstellung steht. Es sind solche

---

[1]) Die Muster wohlmotivirter, wahrhaft schöner und ausdrucksvoller Attituden darf man nicht etwa in den Produktionen unserer modernen Ballet-Tänzer suchen. Mit seltenen Ausnahmen erscheinen ihre Attituden wie an den Haaren herbeigezogen oder wie ein Blitz aus blauem Himmel. Sofort nach einem Kreiseln von acht, zehn oder noch mehr Umdrehungen auf einer Fußspitze, oder nach einem gewaltigen Sprung oder irgend einer heftigen Capriole und anderen Parforcebewegungen bleiben sie plötzlich fest wie eine Statue in irgend einer schön sein sollenden Stellung oder sogenannten Tänzer-Attitude stehen. Und was drückt eine solche Attitude aus, was sagt der Tänzer dem Beschauer? — nichts Anderes als: sieh mich an und staune, daß ich so ganz und gar nicht schwindelig bin, staune über meine Geschicklichkeit, über meine Sprungkraft und über die Sicherheit, mit welcher ich aus so heftigen Bewegungen mich plötzlich in eine feste Stellung zu versetzen vermag. Aber, Staunen erregende Kunststücke zu sehen, dazu hat man Gelegenheit genug auf den Turnplätzen und bei den Produktionen der Seiltänzer, Kunstreiter u. s. w. Die orchestische Bühne dagegen wird durch solche Kunststücke nur entwürdigt.

Attituden eben nicht viele einzelne zufällig oder beliebig in demselben Raume gleichzeitig gestellte, sondern sie machen eine in sich und mit der Gesammtdarstellung zusammenhängende Vielheit von Attituden aus. Je bestimmter sich dieser Zusammenhang in ihr bekundet, um so entschiedener stellt sich eine solche Vielheit von Attituden als ein Ganzes dar, als eine Attitudengruppe. — Für dergleichen mimisch-plastische Gruppen gilt im Wesentlichen dasselbe, was wir in §. 76 rücksichtlich einer jeden Totalgebärde als nothwendig hervorhoben; nur mit dem Unterschiede, daß das, was dort blos von dem mimischen Verhalten der verschiedenen Leibesglieder eines und desselben Individuums verlangt wurde, hier, bei Attitudengruppen, auch noch von den verschiedenen, in Attitude stehenden Individuen in Beziehung auf die Gruppe gefordert werden muß, weil hier eben die Gruppe als die Totalität oder als das Ganze, und die sie bildenden Individuen als ihre Glieder zu betrachten sind. Es muß hier also, wenn die Gruppe als solche dem Moment der Darstellung entsprechend und schönheitsgemäß erscheinen soll, noch ein höherer Einheitspunkt für die Anschauung vorhanden sein, in Beziehung auf welchen sämmtliche zur Gruppe gehörige Attituden als zusammengehörig sich erweisen und in Concordanz zueinander stehen müssen. Dieser Einheitspunkt oder Kardinalpunkt, durch dessen Bedeutung das Verhalten aller in Scene befindlichen Individuen beherrscht ist und in welchem für die Anschauung das ästhetische Interesse an der eben erscheinenden Gesammtdarstellung sich concentrirt, kann entweder in der Gruppe selbst, nehmlich in einer ihrer Attituden liegen, oder auch außerhalb derselben, nehmlich in irgend einem die Situation bestimmenden Objekt, oder in einem der noch in mimischer Aktion oder orchestischer Bewegung begriffenen Individuen. — In dem bisher Gesagten sind zugleich die wesentlichen Bestimmungen für das Formelle solcher Attitudengruppen ausgesprochen; bei der faktischen Ausführung hat sich dasselbe aber noch nach manchen anderweitigen, zum Theil rein äußerlichen Bedingungen zu richten. So macht sich z. B. schon die Anzahl der gleichzeitig erscheinenden Attituden für ihre Gruppirung zu einem mimisch-plastischen Gesammtbild mitbedingend geltend; ebenso das Verhältniß dieser Anzahl zur Ausdehnung des gegebenen

Raums, in welchem die Gruppe erscheint; auch ist meistens die besondere lokale Beschaffenheit dieses Raums von Einfluß und in gewissen Beziehungen auch seine örtliche Lage zu den Standpunkten, von welchen aus die Gruppe zur Anschauung gelangen soll.

Schließlich muß noch bemerkt werden, daß solche Attitudengruppen, wie wir sie hier als Momente mimisch-orchestischer Darstellungen besprachen, nicht verwechselt werden dürfen mit den unter dem Namen „Lebende Bilder" (Tableaux vivants) bekannten Schaustellungen. Während jene Gruppen Momente einer im Wesentlichen durch Bewegung und Aktion vermittelten Gesammtdarstellung sind, unmittelbar aus einer vorangehenden wirklichen Bewegung hervorgehen und wieder in Bewegung übergehen: stehen die s. g. Tableaux vivants außer allem realen Zusammenhang mit vorangehenden und nachfolgenden Darstellungsmomenten; sie bringen von Handlungen oder Begebnissen irgend einen festbestimmten, für sich gefaßten Moment isolirt zur Anschauung, genau so, wie das in der Malerkunst durch ein Figurenbild geschieht; ja in der Regel sind eben die Tableaux vivants möglichst getreue Nachbildungen bereits vorhandener gemalter Figurenbilder. Sie werden ganz nach den Kunstgesetzen der Malerei componirt und gestellt, sind wie jedes Gemälde auf einen einzigen bestimmten Gesichtspunkt berechnet und erscheinen in einer einzigen Vertikalfläche und in fester Umrahmung. Ihre ästhetische Wirkung ist eine illusorische, weil in ihnen wirklich körperliche Menschengestalten sich scheinbar wie gemalte, mithin als nur flächige darstellen sollen und überhaupt alle in der Richtung der Gesichtslinie des Beschauers hintereinanderstehende Figuren und Objekte, wie im Gemälde auf einer und derselben Fläche erscheinen sollen. Um diese Wirkung mit Sicherheit zu erreichen, ist hierbei noch überdies die Anwendung mancher besonderen Illusionsmittel (Transparent-Einrichtungen, künstlich erzeugte Reflexlichter, Blendungen ꝛc.) erforderlich. Diese Tableaux vivants gehören nicht zu den orchestischen Darstellungen selbst. Wo sie in diesen etwa zur Decoration einer Scenerie anzuordnen wären oder vielleicht sogar für eine orchestische Scene von wesentlicher Bedeutung sein möchten, würden sich statt ihrer ebensowohl durch Decorations-

malerei hergestellte Bilder, namentlich Transparentbilder, anwenden lassen.

§. 111. Das Rhythmische in der höhern Orchestik. — Wir haben hier das Rhythmische zuvörderst in seiner Beziehung zu dem andern Grundelement der höhern Orchestik, zu dem Mimischen in ihr, zu betrachten. Nun bemerkten wir bereits im vorigen Paragraphen, daß nur die Art der Aufeinanderfolge oder des Fortgangs der mimischen Bewegungen (Gebärden und Aktionen) es sei, wodurch sich die orchestische von der nicht orchestischen Mimik formell unterscheide. In der Erstern, so wurde bemerkt, sei der Fortgang ein rhythmisch geregelter, d. h. ein metrisch bestimmter, taktmäßiger Fortgang, in der Andern dagegen sei er ein solcher nicht.

Wenn hiernach nun wegen seiner metrischen Bestimmtheit und Taktmäßigkeit der Rhythmus im Fortgang orchestisch-mimischer Bewegungen als gebundener erscheint, so darf dies nicht zu der irrigen Meinung verleiten, als sei diese rhythmische Gebundenheit des Fortgangs eine ihm von außen her gesetzte, dem mimischen Ausdruck Zwang und Gewalt anthuende und seine Lebendigkeit beeinträchtigende. Es ist vielmehr diese Gebundenheit eine aus immanenter Gesetzmäßigkeit hervorgehende, wie eine solche ja auch in allem mikrokosmischen Leben, d. h. in allen individuell-organischen Bildungsthätigkeiten und Manifestationen sich zeigt, nehmlich kraft der dieselben regulirenden Periodicitätsgesetze[1]). Wo sich faktisch bei der Ausführung eines orchestisch-mimischen Darstellungscomplexes in dem rhythmisch geregelten Fortgang der mimischen Bewegungen Gezwungenes zeigt oder dem Ausdruck wirklich Gewalt angethan wird, da liegt der Grund hiervon nur entweder darin, daß ein für solche Darstellungen ungeeigneter Inhaltsstoff gewählt ist, oder darin, daß ein an sich geeigneter Stoff in der Composition eine rhythmisch unangemessene Behandlung erfahren hat, oder auch darin, daß es den ausführenden Darstellern an der rechten Verständniß der Composition

---

[1]) S. die allgemeine gymnast. Bewegungslehre, Abschnitt II. d. B. Zweite Auflage, sub B. I. d. §. 41 ꝛc.

oder überhaupt an der nöthigen Fähigkeit für die Ausführung gebricht.

Von den eben angeführten Gründen, welche die vorhin erwähnte thatsächliche Erscheinung zur Folge haben, ist der letzte bei unseren gegenwärtigen Betrachtungen gänzlich abseits liegen zu lassen; was dagegen die beiden ersteren betrifft, so weisen sie darauf hin, daß es durch den Inhalt der mimischen Darstellung, d. h. durch das ihr zum Grunde liegende Thema, bedingt ist, ob für den Fortgang derselben der nach metrischen Gesetzen geregelte Rhythmus die angemessene, ästhetisch geforderte Form sei oder nicht. — Um hierüber ins Reine zu kommen, hat man sich zu erinnern, daß die Mimik, als Gebärdensprache, ebensowohl Sprache ist wie die Lautsprache, und daß sie daher, wie diese, ihre Grammatik, ihre Syntax und ihre Metrik haben muß. In jeder Sprache hängt es nun aber gleichermaßen von der Art oder Natur des durch sie zur Aeußerung zu bringenden Inhalts ab, ob die Aufeinanderfolge der einzelnen Worte, als welche in der Mimik die einzelnen Gebärden oder mimischen Bewegungen zu nehmen sind, sich lediglich nach den Regeln der Syntax zu richten habe oder zugleich auch nach metrischen Gesetzen. Ist der Inhalt z. B. wissenschaftlicher, rein praktischer oder pragmatischer Art, so werden für die Wortfolge und Satzbildung der ihn explicirenden Sprache nur die syntaktischen, auf der Logik beruhenden Regeln die allein oder doch eigentlich bestimmenden sein; es ist bei dergleichen Explicationen die Seele nicht in ihrer concreten Wesenheit betheiligt, ihr Empfindungsleben ist dabei nicht erregt und auch ihr Willensleben nicht pathisch ergriffen. Für die sprachliche wie für die mimische Explikation oder Manifestation solchen Inhalts würde allerdings eine metrisch geregelte, taktmäßige Aufeinanderfolge der Worte eine unangemessene und der Aeußerung Zwang anthuende Form sein.

Ein Darstellungsinhalt ganz entgegengesetzter Art würde ein solcher sein, der lediglich dem Empfindungsleben der Seele angehörte, blos aus Gefühlserregungen, Affekten, Stimmungen 2c. bestände. Ein solcher Inhalt, wenn er nur einigermaßen füllig und mächtig ist, entfaltet sich selbst mit psychologischer und physiologischer Nothwendigkeit in einer Reihe rhythmischer

Hebungen und Senkungen, Spannungen und Abspannungen, Verschärfungen und Besänftigungen, Beschleunigungen und Verzögerungen u. s. w., und tritt daher auch ganz naturgemäß auf eben diese Weise in seiner sprachlichen oder mimischen Manifestation zu Tage. Entständen nun die Gefühlserregungen, Affekte, Stimmungen ꝛc., welche einen Darstellungsinhalt ausmachen, in dem Grunde der Seele blos zufällig, und verhielten sie sich beziehungslos zueinander, so würden sie natürlich ganz gesetzlos aufeinander folgen, und ihre Manifestation würde sich demgemäß in einer ordnungs- und zusammenhangslosen Reihe rhythmischer Momente und Gegensätze darstellen. Treten dagegen jene seelischen Elemente kraft eines bestimmten, geistigen oder psychischen Motivs hervor, und so, daß hiernach für die Dauer der ganzen Reihe oder gewisser Perioden derselben irgend ein Affekt als herrschendes Pathos oder eine Stimmung als dominirende sich erhält und geltend macht, dann wird dieses Pathos oder diese Grundstimmung ein Regulator für den rhythmischen Fortgang der Reihe oder der betreffenden Perioden derselben. Dieser innere Regulator bestimmt auf kürzere oder längere Zeiträume oder auch wohl auf den ganzen Fortgang der Reihe hin eine bestimmte Weise des rhythmischen Bewegens, und hieraus folgt denn auch für die mimische, sprachliche oder auch rein tonische Manifestation oder Darstellung die Nothwendigkeit eines entsprechenden *rhythmischen Metrums*. — Je nach der besondern Art der für ganze Sätze, Perioden oder für den ganzen Fortgang der Darstellung maßgebenden Grundstimmung und je nach dem psychologischen Verhältniß aller übrigen Erregungen zu dieser Stimmung oder zu dem statt ihrer herrschenden Pathos wird es sich näher bestimmen, *welches* rhythmische Metrum für jeden besondern Fall oder Satz ꝛc. das entsprechende sei. Wird dieses *entsprechende* Metrum schon in der Composition des Inhaltsstoffs und demnächst in der mimischen Darstellung derselben befolgt, so legt es dem mimischen Ausdruck nicht nur keine Fesseln an, sondern hebt und belebt denselben erst recht und bewirkt überdies noch, daß der Darsteller nicht so leicht die rechte Ausdrucksweise verfehlt und daß er im Fortgange der Darstellung weder ermattet, noch auch zu einem Outriren ein-

zelner Parthien oder überhaupt zu einer verhältnißmäßigen Hervorhebung einzelner Momente sich verleiten läßt[1]).

Aber nicht blos da, wo der darzustellende Inhalt lediglich dem Gefühlsleben angehört, wird ein metrisch geregelter Rhythmus der Darstellung eine angemessene und geforderte Form derselben sein, sondern auch da, wo das von Gefühl und Empfindung durchdrungene und hierdurch pathisch affizirte Willensleben Inhaltselemente liefert; ja überhaupt da, wo die ganze Seele in ihrer concreten Wesenheit das impulsirende Princip für die Darstellung ist, denn da ist immer auch die Macht des Gefühlslebens von Einfluß auf dieselbe. In allen dahin gehörigen Fällen wird aber freilich die regulatorische Herrschaft bestimmter Metren für den Rhythmus sich nicht immer über alle Parthien einer umfassenderen Gesammtdarstellung erstrecken, auch wird in manchen der rhythmisch geregelten Parthien das Metrum selbst ein minder entschiedenes, minder festes sein als in anderen. Es hängt dies nehmlich davon ab, wie weit das Gefühlsleben in den gesammten Darstellungsinhalt mit einfließt und mit welcher Intensität es die übrigen Inhaltselemente durchdringt. So weit und in dem Grade, als Letztere sich prävalirend erweisen gegen den Gefühlseinfluß, wird auch die Macht des metrischen Gesetzes zurücktreten, und es wird zuletzt für den Fortgang der Darstellung nur noch jene allgemeine Eurhythmie gefordert werden müssen, ohne welche überhaupt schönheitsgemäße Darstellungen, selbst wenn sie einen Inhalt von rein prosaischer Art zu expliciren hätten, nicht sein sollen.

§. 112. Fortsetzung. — Nachdem im Vorangehenden das Verhältniß dargelegt ist, welches zwischen dem Rhythmischen und dem Mimischen in der höhern Orchestik obwaltet, bleibt jetzt noch der Unterschied näher nachzuweisen, welcher zwischen dem Rhythmischen in der niedern Orchestik und dem in der höhern stattfindet. Hierbei können wir ganz füglich absehen von solchen Parthien

---

[1]) Man vergleiche das von Hegel (Aesthetik III. S. 292 rc.) und von Vischer (Aesthetik III. S. 1178 rc.) über das rhythmische Metrum in der poetischen Sprache gesagt ist.

mimisch-orchestischer Darstellungen, in welchen, wie wir es bereits in §. 109 rücksichtlich der Raumfigurationen in Betracht zogen, Tänze aus der niedern Orchestik in die höhere aufgenommen und in eine umfassendere Gesammtcomposition der Letztern verwebt werden. In solchen Parthien wird natürlich der Unterschied des Rhythmischen in der niedern und des in der höhern ganz verschwinden, und es würde hier nur etwa zu bemerken sein, daß, weil ein aus der niedern Orchestik in eine Composition der höhern eingewebter Tanz hier nicht ein völlig selbstständiges Ganzes für sich ist, in seinen Anfangs- und Schlußmomenten, mit welchen er sich in die ihn umfassenden anderen Parthien einfügt, auch in rhythmischer Hinsicht die nöthige Vermittelung eintreten und sein durchgängiges Tempo sich in das gehörige Verhältniß zu dem der vorangehenden und nachfolgenden Parthien der Gesammtcomposition setzen muß.

Halten wir uns nun betreffs des hier nachzuweisenden Unterschieds fürs Erste an die einfachsten Compositionen der höhern Orchestik, an solche nehmlich, deren Thema in seiner vollständigen, nur wenige Sätze umfassenden Explikation keine weitere zeitliche Ausbreitung als ein Tanz der niedern Orchestik nimmt, so zeigt sich uns doch schon in ihnen das Rhythmische von dem eines solchen Tanzes wesentlich dadurch unterschieden, daß, außer dem in Letzterem allein herrschenden, nach dem Gleichmäßigkeitsgesetz metrisch geregelten Taktrhythmus, in den Bewegungen des mimischen Tanzes zugleich noch der höhere, seelische oder Vortragsrhythmus, die Emphasis, zur Geltung kommt. Dieser Unterschied ist darin begründet, daß die in einer ganzen Periode des mimischen Tanzes vorwaltende Grundstimmung oder pathische Erregtheit, welche für diese Periode eine bestimmte Taktart der Bewegung fordert, hier doch nicht, wie es im nicht mimischen Tanze der Fall ist, der alleinige seelische Bewegungsimpuls ist, sondern daß, unter dem Vorwalten jener regulirenden Grundstimmung oder Erregtheit, im Fortgange der Periode doch noch gar manche andere seelische Erregungen als besondere Bewegungsimpulse oder als graduell verschärfende oder mildernde Bewegungsmomente eintreten und nach Maßgabe ihrer Art und Energie und ihres psychologischen Verhaltens zueinander ebenfalls zur Aeußerung gelangen

müssen. Es wird dies nun eben erreicht durch jenen Vortrags-rhythmus. Derselbe wird vermittelt theils durch angemessene Modulationen des Tempos innerhalb der betreffenden Periode, theils und hauptsächlich durch den, in §. 87 bereits erklärten, dem mimischen Tanz die volle Lebendigkeit gebenden mimischen Accent. In Folge dieses Accents stellt sich übrigens noch eine besondere, die Rhythmik betreffende Eigenheit des mimischen Tanzes gegen den nicht mimischen heraus. Es kann nehmlich, wie in dem erwähnten Paragraphen bemerkt wurde, der mimische Accent, als protensiver, im rhythmischen Fortgang des mimischen Tanzes bis zu solchem Verweilen sich steigern, daß dadurch ein relatives Festhalten eines Moments und hiermit die Erscheinung der Attitude eintritt. So entstehen hier also im rhythmischen Fortgange der Tanzbewegung Halte als wirklich bedeutsame Intermissionen. In der Rhythmik nicht mimischer Tänze können dergleichen Intermissionen nicht vorkommen. Wo in diesen Tänzen die Bewegung bemerkbar unterbrochen wird, entstehen immer nur leere Pausen.

Was sich nach dem vorstehend Bemerkten rücksichtlich des Rhythmischen schon für die einfachsten Compositionen der höhern Orchestik ergab, gilt natürlich auch für die größeren, zusammengesetzteren Compositionen derselben. In diesen aber ist betreffs ihrer Rhythmik noch Weiteres zu bemerken. — Solchen Compositionen liegt ein inhaltsreicheres und umfassenderes Thema zum Grunde, dessen Explikation, um sich zu vollenden, nicht nur überhaupt einen längern zeitlichen Verlauf nehmen muß, sondern einen Verlauf, in welchem sich zugleich eine tiefer eingehende, weitergreifende und mannigfaltigere Periodicität und in Folge dessen auch eine viel mannigfaltigere Rhythmik bekunden muß. — Am augenscheinlichsten zeigt sich dies in solchen Compositionen, deren Thema nicht blos aus dem Empfindungsleben geschöpft ist, sondern auch von Gefühl und Empfindung durchdrungene Gedanken und Willensstrebungen zu Inhaltselementen hat. Diese Elemente, als die höhern, geistigen, fordern hier zunächst ihr Recht, indem sie mit mehr Entschiedenheit eine logische und syntaktische Explikation verlangen, innerhalb deren dann erst die durch Gefühl und Empfindung bedingten metrischen Gesetze zur Geltung kommen.

Hier entsteht die Composition nicht durch ein Aneinanderreihen von zweien oder einigen wenigen rhythmisch geregelten Sätzen und Perioden schlichthin, sondern es entwickeln sich diese kraft einer innern Causalität nach syntaktischen Gesetzen in einer solchen Weise, daß sie unter dem Verhältniß von Vordersätzen, Nachsätzen, Zwischen- oder Verbindungssätzen, von Einleitungs-, Uebergangs- und Schlußsätzen, von Gegensätzen und Vermittelungssätzen u. s. w. in wechselseitiger Beziehung zueinander stehen; es schließen sich ganze Gruppen solcher Sätze nach den logischen und syntaktischen Gesetzen der Ueber-, Unter- und Nebenordnung zu größeren, relativ selbstständigen Satzgebilden zusammen, die aber unter sich ebenfalls innerlich zusammenhängen und in dieser ihrer Verbindung insgesammt erst das vielgegliederte, aber einheitliche Ganze, die Gesammtcomposition ausmachen.

Um diese thematische Entwickelung einer mimisch-orchestischen Composition an einem Beispiele zu erläutern, bei dessen Betrachtung sich auch das Weitere über die Rhythmik wird bemerken lassen, denken wir uns die Entwickelung bereits beendigt, so daß wir also die vollendete Composition gleichsam vor Augen haben und ihre Gliederung mit einem Rückblick übersehen. Nehmen wir nun hierbei eine Composition an, deren Thema dramatisch-lyrischer Art ist, weil eine solche in Vergleich zu anderartigen die reichste Gliederung aufweist, so zeigt sich zunächst eine Theilung des Ganzen in zwei, vielleicht auch in drei Haupttheile, Akte genannt. Jeder dieser Akte zeigt sich weiter getheilt in mindestens zwei Unterabtheilungen oder Scenen, von welchen eine jede wieder aus einer Reihe mehrer, in sich zusammenhängender, kleinerer Abtheilungen besteht, die nach ihrer Folgeordnung nummerirt und entweder Parthieen genannt oder kurzhin als „Nummern" bezeichnet werden. Diese letzteren Abtheilungen sind die kleinsten relativ selbstständigen Gliedgebilde der Gesammtcomposition. Bis dahin ist für die Gliederung eigentlich nur das dramatische Moment der Composition das bestimmende, und die Rhythmik darin tritt nur in der allgemeinen Eurhythmie zu Tage, in welcher die coordinirten Glieder (d. h. Akt zu Akt, resp. Scene zu Scene, Nummer zu Nummer) zueinander stehen, ebenso wie in rein dra-

matischen Compositionen. Von dem Spannungsverhältniß, welches zwischen den beiden einander gegenüberstehenden Akten stattfindet, hängt es ab, ob noch ein dritter als mittlerer zwischen ihnen eintreten muß, und Aehnliches kann innerhalb eines Akts rücksichts je zweier sich gegenüberstehenden Scenen erforderlich sein. — Erst innerhalb der einzelnen Nummern macht sich das lyrische Moment der Composition als das vorwiegend oder alleinig bestimmende für die weitere Gliederung geltend, nehmlich dadurch, daß innerhalb dieser noch relativ selbstständigen Satzgebilde die metrischen Gesetze herrschen, eine Takteintheilung und mit dieser ein bestimmter Taktrhythmus eintritt. Daß dieser Rhythmus nicht als ein sich gleichbleibender durch alle Nummern hindurch herrschen werde, sondern daß eine jede der verschiedenen Nummern immer ihren entsprechenden Taktrhythmus haben müsse, bedarf wohl keines Erweises. Vergleicht man daher eine größere mimisch-orchestische Gesammtcomposition rücksichtlich des Rhythmischen mit einer Composition der niedern Orchestik, so ergiebt sich der Unterschied, daß, während in der Letztern von ihrem Beginn bis zum Schluß derselbe Takt bleibt, in der Erstern dagegen ein vielfacher Wechsel des Takts eintritt. Ebenso verhält es sich rücksichtlich des Tempos. Zieht man jedoch zu einem solchen Vergleich nur einzelne Nummern der größern Gesammtcomposition in Betracht, so wird freilich bei manchen Nummern, d. h. bei solchen, die ihrer Kürze wegen in gleichem Takte sich halten müssen, der Unterschied sich auf dasjenige beschränken, was wir oben betreffs der einfachsten mimisch-orchestischer Compositionen hervorhoben. Für andere Nummern dagegen tritt doch wieder ein Unterschied im Rhythmischen ein; für solche nehmlich, die einen größern Zeitverlauf nehmen, als die gewöhnlich nur 8 bis 16 Takte umfassenden Compositionen der niedern Orchestik. Solche, eine größere Anzahl von Takten umfassende Nummern theilen sich nicht blos wie die kürzeren in zwei gleichmäßig verlaufende Sätze, sondern gliedern sich fast immer mehrfach, und können dann sehr wohl in ihren verschiedenen Abschnitten (Perioden) in verschiedenem Tempo, wie in verschiedener Taktart fortschreiten; so daß also auch noch innerhalb einer und derselben Nummer ein Takt- und Tempowechsel eintreten kann.

§. 113. Fortsetzung. — In dem Rhythmischen mimisch-orchestischer Compositionen und Darstellungen tritt nun aber noch eine besondere Erscheinung ein, die in der niedern Orchestik niemals vorkommt. — Die relativ selbstständigen Gliedgebilde größerer mimisch-orchestischer Compositionen müssen nehmlich einerseits, als selbstständige, sich allerdings cyklisch abschließen und so auch in der faktischen Ausführung oder Darstellung als selbstständige erscheinen; andrerseits aber, weil ihnen als Gliedern eines größern Ganzen nur eine relative Selbstständigkeit zukommt, müssen sie doch auch als continuirlich zusammenhängende erscheinen. Es müssen also von Nummer zu Nummer und, sofern nicht durch eine nothwendige Veränderung der lokalen Scenerie eine wirkliche Unterbrechung der Darstellung bedingt wird, auch von Scene zu Scene entsprechende Uebergänge oder Vermittelungen eintreten. Für die somit nothwendigen Uebergangs- oder Vermittelungssätze eignet sich nicht füglich oder wenigstens nicht immer ein an ein bestimmtes Metrum gebundener Rhythmus; jener Zusammenhang wird vielmehr meistens und am geeignetsten durch Sätze vermittelt, deren Rhythmus sich zwischen einem taktmäßigen und einem nicht taktmäßigen Gang hält oder auch wohl einen völlig freien, den Uebergangsmomenten nur überhaupt entsprechenden Gang nimmt. Auf diese Weise tritt in mimisch-orchestischen Darstellungen ein recitatives Bewegen und Agiren ein. — Außerdem aber kann das mimisch-orchestische Recitativ auch unmittelbar durch den Darstellungsinhalt für gewisse Perioden oder Theile seiner Explication gefordert sein, nehmlich überall da, wo in der thematischen Entwickelung dem Gefühlsleben nicht zugehörige oder von demselben nicht intensiv genug durchdrungene Inhaltselemente entschieden prävalirend hervortreten, oder da, wo zwar die eintretenden Bewegungsimpulse aus der Empfindung hervorgehen, diese aber sich noch nicht zu einem sichern Ausströmen ihrer selbst gesammelt hat, sondern noch ungewiß hin und her schwankt oder in stürmischer Aufregung hin und her getrieben wird. Im erstern Falle würde, nach früher schon Bemerktem, ein metrisch geregeltes, taktmäßiges Bewegen ein völlig unangemessenes und im andern Falle ein noch unmögliches sein, weil hier eben noch keine bestimmte Empfindung als herrschende oder mit Entschieden-

heit vorwaltende einen metrischen Regulator der Bewegungsimpulse abgiebt. In wie weit in solchen Fällen das recitative Bewegen sich mehr einem völlig freien oder mehr einem metrisch geregelten Bewegen nähern werde, wird davon abhängen, in welchem Maße jene inaffektiven Inhaltselemente prävaliren oder jener Mangel einer bestimmten regulatorischen Empfindung inmitten der Gefühlserregungen noch herrscht. Von der Dauer jener Prävalenz und resp. jenes Mangels wird natürlich auch die Dauer einer Recitativpartie abhängen, welche übrigens bei hinreichendem Umfang ganz füglich auch für sich wieder ein relativ selbstständiges Satzgebild, eine besondere Nummer der Composition ausmachen kann[1]).

Erwägt man, was in allem Vorangehenden über das Rhythmische in der höhern Orchestik gesagt wurde, so könnte man es wohl fraglich finden, wie es möglich sei, in der faktischen Ausführung des mimischen Tanzes alle jene rhythmischen Verhältnisse einzuhalten und in den körperlichen Bewegungen klar und bestimmt und ohne Beeinträchtigung des mimischen Ausdrucks zur Anschauung gelangen zu lassen? Diese Frage wird sich namentlich Denjenigen aufdrängen, welche ihre Vorstellung vom Tanz nur aus dem gewonnen haben, was man heut zu Tage bei den Gesellschaftstänzen und den Bühnen-Ballets zu sehen bekommt. Es bildet sich da sehr natürlich die Vorstellung aus, daß der Tanz lediglich in den kunstmäßigen, durch die s. g. Tanzschritte bewirkten Fortbewegungen und resp. noch in den gekünstelten Entrechats, Pirouetten, Capriolen und anderen mit füßlerischer Künstelei ausgeführten Fußbewegungen bestehe. Diese Vorstellung aber ist eine falsche. Abgesehen nehmlich von den ebenerwähnten füßlerischen Gaukeleien, welche höchstens in Grotesktänzen gelegentliche Anwendung finden dürfen, sind die Fortbewegungen mit den Füßen, wie überhaupt die Fußbewegungen allerdings ein ganz wesentliches Ingredienz des Tanzes, aber doch keineswegs das allein wesentliche, am allerwenigsten in der höhern Orchestik. Es sollen ja nicht sowohl die F ü ß e, es soll der M e n s ch

---

[1]) Ein schönes und instruktives Beispiel hierfür ist das allbekannte Recitativ in der ersten Scene des „Don Juan“.

tanzen kraft der seelischen Stimmungen und Erregungen, welche als Bewegungsimpulse (Innervationsströmungen) sich in seine ganze Körperlichkeit ergießen und je nach ihrer Art und Energie und ihrem Wechsel bald mehr diese, bald mehr jene Leibesglieder, bald alle insgesammt auf die eine oder die andere Weise in Bewegung setzen und so die entsprechenden räumlichen und zeitlichen Bewegungsformen erzeugen. So gestaltete sich das Tanzen bei den Griechen, und so sieht man es auch noch heut zu Tage in manchen Nationaltänzen, namentlich in gewissen Tänzen der Ungarn, Italiener und Spanier[1]). Man kann so auf der Stelle tanzen ohne die geringste Fortbewegung; denn jedes rhythmisch geregelte Bewegen der Glieder ist schon Tanz, und zwar mimischer, wenn durch dieses Bewegen zugleich ein seelischer Inhalt mimisch zum Ausdruck gelangt. Eine solche Weise des Tanzens, bei welcher nicht blos die Füße, sondern je nach den wechselnden inneren Impulsen auch die übrigen Leibesglieder sich rhythmisch bewegen, tritt nun eben hauptsächlich in der höhern Orchestik ein, und das Rhythmische in seinen mannigfaltigen Verhältnissen bekundet sich hier in dem Aufeinanderfolgen und Ineinandergreifen der successiv und simultan eintretenden Gliedbewegungen überhaupt, nicht blos in dem der Fußbewegungen.

So entsteht hier durch jenes Aufeinanderfolgen und Ineinandergreifen der verschiedenen Gliedbewegungen des einzelnen oder auch zweier oder mehrer Tänzer ein melodisches Spiel der Glieder in völlig analoger Weise, wie in der Vokalmusik durch solches Aufeinanderfolgen und Ineinandergreifen der verschiedenen Töne der Tonscala die Melodie entsteht. Man kann ganz füglich sagen: im mimischen Tanze führen die Glieder einen Gesang auf, wie im Gesang die Töne einen Tanz, und es sei ein Tanzen nur mit den Füßen wie ein Gesang nur in einem Tone. Als ein Unterschied zwischen Gesang und Tanz würde hier nur der

---

1) So z. B. der Saltarello der neuern Römer, von welchem W. Müller sagt: „Es ist ein Tanz, bei dem der ganze Körper in gleichen Anspruch genommen wird, ja in dem die Arme fast mehr tanzen als die Beine. Die Bewegungen sind unendlich mannigfach, aber doch von gewissen Gesetzen geleitet, und die natürliche Grazie des römischen Volks giebt ihnen einen hohen Reiz."

hervorzuheben sein, daß, weil die verschiedenen Gliedbewegungen, deren Scala vom Kopf bis zu den Spitzen der Füße reicht, theils successiv, theils aber auch simultan eintreten, selbst in dem mimischen Solotanz schon das Poliphone wird hervortreten können, während der Sologesang, weil in ihm die Töne nur successiv hervorkommen, immer nur homophon sein kann. — Ist nun in jenem orchestisch-mimischen Gliederspiel der Gang der Bewegungen ein metrisch bestimmter, also taktmäßiger, so fallen die einzelnen Zeit-Einheiten (Momente, Moren) jedes Taktes nicht blos in die Bewegungen der Füße, sondern überhaupt in die auf jeden Takt treffenden successiven Gliedbewegungen, deren Succession dabei, ebenso wie die der Töne im Gesang, entweder in der Weise des Portamento, oder des Legato, oder des Staccato, der Synkope ꝛc. stattfinden kann. Ist dagegen der Fortgang der Gliedbewegungen nicht an ein bestimmtes Metrum gebunden, nun, dann hält sich derselbe, wie wir es oben zeigten, entweder in der Weise des Recitativs, oder respektive in der einer völlig frei gesprochenen Rede, und in demselben Maße, als Letzteres der Fall ist, hört in solchen Parthien die mimische Darstellung auf, zugleich orchestische zu sein, und wird sie zur reinen Pantomime.

Eine wesentliche Stütze und sehr beträchtliche Erleichterung für das richtige Einhalten der durch eine mimisch-orchestische Composition gesetzten rhythmischen Verhältnisse und Formen ist, wie schließlich noch bemerkt werden muß, dadurch dargeboten, daß die faktische Ausführung einer solchen Composition nicht ohne eine der Letztern entsprechende, resp. ihr zum Grunde liegende Musik stattfindet, und zwar ist in rein mimisch-orchestischen Darstellungen, welche wir hier zunächst im Auge haben, diese Musik stets Instrumentalmusik. Hierbei ist aber doch Folgendes wohl zu beachten. — Stehen nehmlich in solchen Darstellungen Musik und Tanz im Allgemeinen zwar in ektypischem Verhältniß zueinander, so macht sich dieses Verhältniß rücksichtlich der Rhythmik doch nicht in der Art geltend, daß die für die Musik durch die einzelnen Noten repräsentirten Zeit-Einheiten (Momente, Moren) mit denen der mimisch-orchestischen Gliedbewegungen durchweg zusammentreffen müßten; d. h. es kommt keineswegs immer eine solche Gliedbewegung auf eine Note, sondern es werden sehr oft auch

zwei oder mehrere Gliedbewegungen auf eine Note, oder auch zwei oder mehrere Noten auf eine Gliedbewegung kommen; auch werden nicht selten Gliedbewegungen rhythmische Pausen füllen und umgekehrt Noten auf mimische Pausen treffen. Das Verhältniß zwischen dem mimischen Tanze und der ihm zugehörigen Instrumentalmusik ist demjenigen ganz analog, welches zwischen einem Gesangsvortrag und der ihm zugehörigen, aber nicht blos aus einzelnen Accorden bestehenden, sondern rhythmisch durchcomponirten Instrumentalmusik obwaltet. Was dabei in dem Gesangsvortrag die gesungenen Worte sind, das sind in der mimisch-orchestischen Darstellung die Schritte, Gebärden und Aktionen.

§. 114. Was nun endlich die zu unterscheidenden Gattungen und Arten der in das Gebiet der höhern Orchestik gehörigen Darstellungen anbetrifft, so haben wir, ehe wir dieselben nachweisen, erst Folgendes voranzuschicken.

Aus Allem, was in dem Bisherigen über die höhere Orchestik gesagt wurde, wird sofort einleuchten, daß die dahin gehörigen Darstellungen, wenn sie auch nur einigermaßen ästhetisch befriedigen sollen, nicht hervorgehen können aus den unmittelbar vorhandenen oder zufällig eintretenden seelischen Stimmungen und Erregungen der darstellenden Individuen. Selbst da, wo eine solche Darstellung ohne alle compositorische Vorbereitung oder Anlage noch am ehesten denkbar wäre, nehmlich bei der Ausführung eines mimischen Solotanzes, würde doch, wenn der Tanz ein bedeutungsvolles und in sich zusammenhängendes Ganzes ausmachen und für die Anschauung erfaßbar, verständlich und befriedigend werden soll, immer mindestens das erforderlich sein, daß das eine tanzende Individuum in seiner Phantasie das Bild und den Verlauf des Tanzes den Grundzügen nach in voraus concipirt habe und eine dieser Conception entsprechende Musik vorfände. Völlig undenkbar aber ist es, daß eine umfassendere, einen reichen Inhalt in logischem und psychologischem Zusammenhang explicirende und das Zusammenwirken zweier oder mehrer Individuen fordernde mimisch-orchestische Darstellung zu Stande kommen könne, ohne daß zuvor die in dem Inhalte, als in einem gegebenen Thema, liegenden Motive von einer vorempfindenden,

dichterisch bildenden Phantasie erfaßt, hervorgehoben und zu einer entsprechenden Composition formirt wären. — Das Erste also ist, daß ein mimisch-orchestischer Darstellungscomplex gedichtet werde; er erscheint zuerst als Dichtwerk. Der nächste Schritt aber ist, daß für eine solche Dichtung die entsprechende Musik geschaffen werde, die Dichtung als musikalische Composition erscheine. Nun erst kann die mimisch-orchestische Darstellung selbst eintreten, indem die Darstellenden die Dichtung in sich aufnehmen und sie dann aus sich heraus und unter Begleitung der executirten musikalischen Composition mimisch-orchestisch zur Anschauung bringen.

Da hiernach also die Grundlage jeder mimisch-orchestischen Darstellung ein mehr oder weniger herausgestaltetes Dichtwerk ist, so würde hier rücksichtlich der verschiedenen Gattungen dieselbe Unterscheidung eintreten, die wir bereits früher (§. 99) unter Bezugnahme auf die Poetik für die Gattungen mimischer Darstellungen überhaupt feststellten, nehmlich die Unterscheidung in Darstellungen von lyrischer, von epischer und von dramatischer Art. — Da es sich hier jedoch nicht um blos mimische, sondern um mimisch-orchestische Darstellungen handelt und das Orchestische, wie wir schon sahen, wesentlich aus dem Gefühlsleben hervorgeht oder durch dasselbe vorherrschend bestimmt wird, da somit das Lyrische sich als durchgängiges Grundelement aller solcher Darstellungen erweist, so bestimmt sich jene Unterscheidung näher dahin, daß mimisch-orchestische Darstellungen entweder lyrische im reinsten Sinne des Worts, d. h. rein-lyrische sind, oder daß sie episch-lyrische, oder dramatisch-lyrische sind.

Die rein-lyrische Gattung umfaßt solche Compositionen, deren Inhalt ein rein subjektiver und nur dem Gefühlsleben zugehöriger ist. Gemüthsstimmungen, Affekte, Begierden, Leidenschaften, als solche, sind ihre mehr oder weniger scharf hervortretenden, bald mehr stetig sich entwickelnden, bald mehr wechselnden, in Spannung und Contrast zueinander tretenden Motive. Den hierher gehörigen mimischen Tänzen entsprechen in der niedern Orchestik die reinen Lusttänze (§. 107), nur daß sie eben nicht wie diese lediglich auf nur einartiger, vom Beginn bis zum Schluß des Tanzes auf gleichem Niveau sich erhaltender Stimmung oder Erregtheit beruhen und daher auch in ihrer

Ausführung nicht die Gleichförmigkeit zeigen, unter welcher die Lusttänze der niedern Orchestik erscheinen. Ohne regelmäßige und symmetrische Bahnfigurationen gänzlich zu verschmähen, nehmen sie doch lieber freiere Bahnen, und wenn ihre Bewegungen zwar auch streng taktmäßige sind, so binden sie sich doch nicht an nur eine Taktart und auch nicht an ein bestimmtes, sich gleichbleibendes Tempo, sondern wechseln hierin, je nach der Verschiedenheit der inneren Motive, die im Fortgange des Tanzes zur Explication gelangen. Ueberdies aber tritt hier in Folge des Mimischen jenes melodische Gliederspiel ein, von welchem wir oben sprachen, und in dem Rhythmus der Bewegungen die Emphasis. Beides kommt in den reinen Lusttänzen der niedern Orchestik noch gar nicht zum Vorschein, höchstens nur in schwach angedeuteten Spuren. Es tritt ferner, was in der niedern Orchestik noch nicht der Fall ist, schon in den mimischen Tänzen rein lyrischer Art der eigentliche Chortanz und der Wechsel zwischen diesem und dem Solotanz, Zweitanz ꝛc. ein, und zwar nicht auf Grund eines blos beliebten, äußerlichen Arrangements, sondern mit innerer Nothwendigkeit auf Grund des seelischen Inhalts der Composition und des Entwickelungsgangs ihrer Motive. — Manche der hier in Rede stehenden mimischen Tänze werden die reinen Lusttänze der niedern Orchestik an zeitlichem Umfang nicht übertreffen; bei vielen anderen aber wird dies der Fall sein. Welche zeitliche Ausdehnung aber auch mimische Tänze rein-lyrischer Art nehmen mögen, so werden sie im Allgemeinen doch nicht die Dauer erreichen, welche für episch- und für dramatisch-lyrische zulässig oder gefordert sein kann; denn wenn die Erregungen des seelischen Lebens nur im Gefühle bleiben, nicht in den Willen und kraft dessen zu Handlungen übergehen, oder wenn sie nicht durch Objektives oder an Objektivem immer neue Nahrung gewinnen, müssen sie mit Naturnothwendigkeit sich bald erschöpfen, und zwar um so eher, je inniger und lebendiger sie sind. Die umfassendsten rein-lyrischen Tänze werden keinen größern zeitlichen Umfang erhalten können, als im Gebiete der Vocalmusik die Cantate, mit welcher sie übrigens auch ihrer Art und Composition nach in Analogie stehen.

Zur episch-lyrischen Gattung gehören solche mimische

Tänze, deren Composition Objektives zur substanziellen Grundlage hat, das dann auch die Ausführung als solches, jedoch mit dem ihm immanenten Gefühlsgehalt mimisch-orchestisch herausstellt. — Begebenheiten, Geschichten, ideelle oder reelle Lebens-Zustände und Verhältnisse liefern hier die thematischen Motive, die zugleich die Reihen von Stimmungen, Empfindungen, Affekten 2c. mit sich führen, welche in ihrer Totalität das lyrische Moment der Composition und Darstellung ausmachen. Es leuchtet hiernach wohl ein, daß, je geringer der Gefühlsgehalt wäre, welchen jene thematischen Motive mit sich führen, oder je schwächer oder dünner er in ihnen vorhanden wäre, die Composition und Darstellung auch in demselben Maße mehr einer blos mimischen rein epischer Art sich nähern, respective zu einer solchen selbst werden würde; daß dagegen andrerseits, je reichlicher und intensiver in jenen Motiven der Gefühlsgehalt wäre und je mehr derselbe gegen das Substanzielle und Objektive in ihnen prävalirte, die Composition und Darstellung in demselben Maße zu einer der rein-lyrischen Gattung zugehörigen werden würde. — Den mimischen Tänzen episch-lyrischer Art entsprechen in der niedern Orchestik die besonderen Charaktertänze (§. 107), ja es sind Jene eben auch Charaktertänze, und der Unterschied zwischen ihnen und denen der niedern Orchestik kann nur darin gesucht werden, daß auf Seiten der Ersteren das eigentlich Mimische entschiedener hervortritt und wegen der Verschiedenartigkeit der seelischen Inhaltselemente und deren innerlichen Beziehung zueinander für die Composition eine wirklich thematische Perioden- und Satzgliederung gefordert ist. Je mehr Letzteres der Fall und je mehr durch die Inhaltselemente ein eigentlich mimisches Verhalten der Tanzenden im Tanze bedingt ist, um so mehr werden solche Tänze als Charaktertänze der höhern Orchestik erscheinen. — Die umfassenderen mimischen Tänze episch-lyrischer Art haben in der Vocalmusik ihr Analogon in den Oratorien.

Die dramatisch-lyrische Gattung mimisch-orchestischer Darstellungen unterscheidet sich von der episch-lyrischen dadurch, daß in ihren Compositionen, nicht wie in denen der Letztern, die zur objektiven Grundlage dienenden Begebnisse, Geschichten, Lebens-Zustände und Verhältnisse als vergangene oder bereits fertige

und gewisse Stimmungen, Gefühle rc. blos mit sich führende gegeben sind, sondern daß die Begebnisse rc. als durch pathisch erregte und handelnde Personen erst herbeigeführte, als erst vorsichgehende und in der Darstellung innerhalb einer entsprechenden lokalen Scenerie als in lebensvollem Werden hervortretende erscheinen. Von der rein-dramatischen Composition und Darstellung dagegen unterscheidet sich die hier in Rede stehende dadurch, daß die in ihr zu explicirende Handlung weniger als aus überlegtem oder charaktermäßigem Streben und Wollen, sondern als durchaus überwiegend aus Stimmungen, Gefühlen und Affekten hervorgehend erscheint. Man könnte daher sagen, daß das Dramatisch-Lyrische aus dem Rein-Lyrischen entstehe; nehmlich dadurch, daß die Stimmungen, Gefühle und Affekte, welche als solche die seelischen Motive lyrischer Compositionen sind, nicht innerhalb des Gefühlslebens verbleiben, sondern in das Willensleben überströmen und kraft dessen zum Handeln treiben, woraus dann Situationen, Collisionen und Conflikte entstehen, welche das Dramatische ausmachen, zugleich aber auch rückwirkend auf das Gefühlsleben dieses immer von Neuem in mannigfacher Weise erregen. — Eine weitere Charakteristik der mimisch-orchestischen Compositionen und Darstellungen dramatisch-lyrischer Art können wir in die Bemerkung zusammenfassen, daß dieselben ihr Analogon in der Oper haben, ja daß die Oper gewissermaßen selbst als ein mimisch-orchestisches Kunstwerk angesehen werden kann, nehmlich als ein solches, in welchem sich mit dem mimischen Tanz noch der Gesang verbindet. Wir kommen hierauf in den folgenden Paragraphen zurück. — Die Analogie zwischen der Oper und den hier in Rede stehenden mimisch-orchestischen Compositionen ist namentlich auch vorhanden in Beziehung auf die compositorische Gliederung und den zeitlichen Umfang der Composition; nur darf man dabei betreffs des Letztern freilich nicht an die Kolosse und Ungethüme von Opern denken, welche von Componisten der neuesten Zeit (Meyerbeer, R. Wagner) aufgethürmt wurden.

Was nun die besonderen Arten von Compositionen innerhalb der verschiedenen Gattungen anbetrifft, so beschränken wir uns auf die Bemerkung, daß auch hier wieder die Unterscheidung nach den verschiedenen Arten des Schönen eintritt, welche in den

§§. 91 2c. als für alle ästhetische Darstellungen gültige nachgewiesen wurden.

§. 115. Wir haben in dem, was wir unter der gegenwärtigen Hauptüberschrift (sub F. 2. Orchestik) abhandelten, wiederholentlich auf den wesenhaften Zusammenhang hingewiesen, in welchem die Orchestik, Musik und Poetik miteinander stehen, und zuletzt noch, ehe wir die verschiedenen Gattungen mimisch-orchestischer Darstellungen aufzeigten, ausdrücklich hervorgehoben, daß dergleichen Darstellungen nicht zu Stande kommen können ohne die Mitwirkung der Poetik und Musik. — Indem wir jetzt aber noch von einer besondern Weise der Ausführung orchestischer Darstellungen zu reden haben, ist nochmals, und zwar näher, als es bisher von uns geschehen, auf jene innerliche Zusammengehörigkeit der rhythmischen Künste einzugehen und dabei insbesondere die Verbindung des Gesangs mit dem Tanz in Betracht zu ziehen. — Es führt uns dies nehmlich auf eine Besprechung der hyporchematischen Tänze.

„Betrachtet man" — sagt C. Seidel in seinem schon mehrfach von uns erwähnten Werke — „die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts nach ihrem natürlichen Stufengange, so ergiebt sich, daß des rohen Natursohns erste innere Regungen nur Empfindungen sind, und diese äußern sich bei der tief in unserer Organisation begründeten Wechselwirkung des Psychischen und Physischen zunächst durch unwillkürlichen Stimmenlaut, der, bei dem Menschen artikulirter Ton, nach Maßgabe der Dauer und Stärke der ausgedrückten Empfindung bald länger, bald kürzer gehalten wird, oder sich in größeren und kleineren Pausen wiederholt. Das Hervorbringen des Tons nun setzt von selbst schon den Körper in eine gewisse Bewegung, die aber in gleich natürlicher Analogie zum Innern sofort bezeichnend und ausdrückend wird, sich also erhebt zur Gebärde. Stimme und Gebärde hängen demnach innigst zusammen, denn sie sind Beide lebendiger Ausdruck des innern Seins der abwechselnd erregten Leidenschaften und Empfindungen. — Schon allen niederen Reihen erschaffener Wesen sind Stimme und Gebärde Mittel zur Aeußerung ihres Innern; dem mit höherm göttlichen Geiste begabten Menschen ward aber noch als nothwendiges Organ seiner Vernunft ein anderer Ausdruck zu Theil, nehmlich die Sprache. Dieselbe ist jedoch an den Stimmenton gebunden, kann sich folglich nur ent-

wickelt haben aus der uranfänglichen Interjektion. Unterstützt durch seelenvolle Begleitung der Gebärde erregte diese, von einem Wesen gleicher Natur nothwendig ohne Weiteres verstanden, ähnliche dadurch ausgedrückte freudige oder schmerzvolle Empfindungen. Die hierdurch vermittelte Mittheilung gewann jedoch mit dem reger werdenden Selbstbewußtsein und mit der stets erweiterten Betrachtung der äußeren Erscheinungen bald dergestalt an Ausdehnung, daß Gebärde und Stimmenton, als allgemeinster Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, nicht mehr zureichten; und es entstanden nunmehr aus der mannigfach modulirten Interjektion Tonreihen von bestimmterer Bedeutung. Als nun so nach und nach das Wort sich bildete, blieb es doch noch lange in der angestammten Begleitung; Worte, stark modulirter Stimmenton und heftige Gebärdung verschmolzen fortwährend und bildeten zusammen erst die vollständige Klarheit und die erwünschte Energie des Ausdrucks in ihrem dreifachen Verein. Dieser nun bedurfte in seiner verschiedenartigen Zusammensetzung sichtbarer und hörbarer Zeichen schon eines geregelten Maßes der Bewegung bei den einzelnen Individuen; mehr aber noch war dies der Fall, wenn in sympathischem Mitgefühl mehrere durch einfache Bande der Natur verbundene Individuen den Strom ihrer Empfindungen im gemeinsamen Ausdruck ergossen. Das dabei verbindende Gesetz brauchte jedoch nicht mühsam gesucht zu werden; denn es herrscht ja in der ganzen bewegten Schöpfung, durchbebt leise den innen wogenden Lebenspuls, spricht sich aus in den melodischen Stimmen gefiederter Sänger und in anderen Lauten der belebten Natur: gleichsam ganz von selbst fand sich hier der so mächtige Rhythmus."

„Der Rhythmus verschönerte so in seiner vielfach regelnden Einwirkung auf die Empfindung deren ausdrucksvolle Gebärde nach und nach zu schönem mimischen Tanz; der zusammenbrausende Stimmenton ward ebenso dadurch zu Gesang, und die demselben natürlich vergesellschaftete Rede zu immer gemeßnerem Vers. Damit nun aber der Rhythmus als regelndes Maß des Gesangs und des Tanzes recht fühlbar werde, suchte man dessen gleichförmig wiederkehrende Einschnitte recht merkbar anzudeuten. Zunächst geschah das durch ein lauteres Aufstampfen des Fußes, dem eine ganz eigenthümliche Neigung zur Darstellung eines geregelten Zeitmaßes innewohnt; bald aber ersann man andere, künstlichere Mittel, und es entstand nun mit den Adufen, Sistren, Cymbeln, Krotalen und anderen blos rhythmischen Instrumenten eine nach und nach immer mehr geregelte Tonkunst. Bald zwar erfand man auch melodische und harmonische Instrumente, doch blieben sie nur dem Verein jener schon genannten Künste geweiht,

Die Instrumentalmusik war ursprünglich und lange hin nur Begleitung zu Gesang und Tanz."

Diese mehr aus der Natur der Sache hergeleitete Darlegung findet ihre volle Bestätigung in der Cultur- und Kunstgeschichte. Wir treffen bei den meisten Völkern des Alterthums, so wie noch bei solchen Völkern der Gegenwart, bei welchen sich ein frisches, unverkünsteltes Nationalleben erhalten hat, Poesie, Musik und Tanz in ihrer ursprünglichen Vereinigung als ein unzertrenntes Ganzes an: Nationallieder in bestimmten Nationalmelodien gesungen und getanzt. Wollte man nun behaupten, diese Thatsache liefere eben nur einen Beweis, daß jene Vereinigung der rhythmischen Künste nur solchen Culturstufen entspräche, auf welchen die Künste noch in ihrer Kindheit sich befänden und wo von einem wirklichen Kunstleben noch nicht die Rede sein könnte, so würde sich diese Behauptung sofort als nichtige erweisen, da wir dieselbe Thatsache vorfinden in der Culturgeschichte der Hellenen, als bei einem Volke, das allein oder jedenfalls doch mehr als irgend ein anderes der alten und der neuen Zeit in einem eigentlichen Kunstleben sich darlebte und dessen Kunstschöpfungen ein Kanon sind und bleiben für alle künstlerische Darstellung des Schönen. — Die Hellenen waren es, die den Rhythmus ins Bewußtsein auffaßten und denen es klarer als irgend einem Volke zur Erkenntniß kam, welche Macht der Rhythmus besitzt, die Leidenschaften zu zügeln, wie überhaupt die Bewegungen der Seele nach wohlanständigem Maße zu regeln. Darum galt ihnen auch als das umfassendste und vorzüglichste Mittel der Belehrung und humaner Bildung die Musik, aber diese freilich nicht in ihrer abstrakten Stellung als bloße Tonkunst, sondern in ihrer concreten Zusammengehörigkeit mit der Poesie und Orchestik, als rhythmische Kunst überhaupt[1]).

---

[1]) Platon, indem er (in seinen Büchern von den Gesetzen) von der pädagogischen und ethischen Bedeutung der rhythmischen Künste redet und für deren Betriebsweise Gesetze aufzustellen sucht, sagt u. a.: „Zudem reißen die (schlechten) Dichter und Musiker noch voneinander, was zusammengehört, und geben Rhythmus und Gebärde ohne Melodie, indem sie bloße Worte in Sylbenmaße setzen, oder umgekehrt Melodie und Rhythmus ohne Worte, indem sie bloßes Instrumentenspiel anwenden. Man kann wahrhaftig alles

„Orpheus trug nach Art unserer alten Barden seine tiefen Lehren der Weisheit vor in einfachen, vom Klange der Leyer begleiteten Liedern, zugleich heiligen Tanz verordnend als ein wesentliches Stück zur geweiheten Gottesfeier; und in dieser umfassenden, in der Musik innig zusammenfließenden Vereinigung von Theologie und Philosophie, Poesie und Orchestik begreift man sehr klar die nur in dichterische Formen eingekleideten Berichte von der mächtigen Wirkung der alten Tonkunst. Dieselbe behielt auch bei den gebildeten Griechen späterer Zeit eine die drei in Rede stehenden Künste vollständig umschließende Bedeutung; die gewöhnlichsten Wörter über die Musik drücken Klang und Körperbewegung, Poesie, Tonspiel und Tanz zugleich aus. Was die Natur verbunden hatte, ja was im Ausdruck der verschiedenen Sinne Eins war, mochte ihr so innig mit dem Leben und dem natürlichen Sein verwachsener Kunstsinn nicht scheiden. Man suchte vielmehr, jener kraftvollsten Kunstverbindung in heiliger Dreizahl sich klar bewußt, dieselbe mit angestammtem Schönheitssinn auszubilden. Die größten griechischen Lyriker, wie z. B. Pindar selbst, dichteten Lieder, die eigens bestimmt waren für Gesang und Reigen, und die davon eben ihren Namen erhielten, denn man nannte ein solches unter dem Tanze gesungenes Lied: Hyporchema (ὑπο ὀρχημα)."

§. 116. Fortsetzung. — Die Hyporchemen, als Tanzlieder und zugleich Liedertänze, in welchen also die Poesie mit der Musik und Orchestik nicht blos insofern zusammenwirkt, als sie die den musikalisch-orchestischen Darstellungscomplex dichterisch gestaltende Macht ist, sondern zugleich auch ihr eigenstes Medium, die Wortsprache, für das Ganze der Darstellung mit verwendet, können rücksichtlich ihrer Composition und Ausführung eine verschiedene Anordnung erhalten.

Erstens können sämmtliche eben Tanzende zugleich selbst die Singenden sein. Bei dieser Anordnung wird sich natürlich sowohl der Tanz wie der Gesang am wenigsten zu wirklich kunstvollen Formen entwickeln können; Jener wie Dieser wird sich

---

dergleichen für nichts Anderes als für die größte Rohheit ansehen, wobei man so großen Werth auf Geschwindigkeit ohne Anstoß und thierische Laute legt, wenn man Flöten- und Citharspiel anders anwendet als nur zur Begleitung von Tanz und Gesang; das Eine oder das Andere allein für sich einzuführen, ist eitel Gaukelkunst und musenloses Wesen."

vielmehr an die allereinfachsten Raum- und Zeitformen zu halten haben, deren Darstellung auch weder eine größere Dauer beanspruchen, noch irgend eine physische Schwierigkeit bieten darf. Namentlich muß das Tempo ein ruhiges, mehr zum langsamen sich hinneigendes sein. Bei complicirteren, schwierigeren oder andauernderen Tänzen, so wie selbst bei kürzeren, einfacheren und leichteren, aber in lebhaftem oder gar heftigem Tempo auszuführenden würde es den Tanzenden entweder rein unmöglich sein, während der Tanzbewegung zu singen, oder es würde der Gesang oder der Tanz, oder meist wohl Beides nur in unschöner, vielleicht geradezu nur widerwärtiger Weise stattfinden können. Das blos in einzelnen hervorgestoßenen Interjektionen bestehende Gejauchze und Gejuchze, das so oft bei den heftigsten Tänzen unserer Bauern erschallt, kommt hier natürlich nicht in Betracht; es handelt sich hier um ein, an zusammenhängende artikulirte Worte gebundenes, melodisches Singen.

Zweitens kann die Anordnung die sein, daß sämmtliche Mitwirkende in zwei Partheien getheilt sind, von welchen die eine nur tanzt, die andere nur singt, dieses Verhältniß aber zwischen den beiden Partheien im Ganzen wechselt, entweder nach Abschluß des ganzen Tanzes zur sofortigen Wiederholung desselben oder auch innerhalb desselben nach gewissen Abschnitten. Diese Anordnung läßt im Vergleich zur vorigen jedenfalls für den Gesang und für den Tanz schon kunstvollere Formen und auch eine größere Mannigfaltigkeit der Composition zu, wird aber immer noch eine gewisse Gleichförmigkeit bedingen und kann die überhaupt in dem Tanz und im Gesang liegenden Kunstelemente noch nicht zur vollen Entwickelung gelangen lassen. Auch der zeitliche Umfang so angeordneter hyporchematischer Tänze wird, aus physischen und ästhetischen Gründen, sich noch in engen Gränzen zu halten haben.

Eine dritte, wesentlich andere und höhere Anordnung ist endlich diejenige, bei welcher die Mitwirkenden nicht in zwei, im Ganzen miteinander wechselnde Partheien schlichthin getheilt sind, sondern bei welcher sie ein Darstellungspersonal ausmachen, welches gleichsam ein organisches Ganzes und dergestalt gegliedert ist, daß die orchestische Ausführung der verschiedenen thematischen

Parthien der Gesammtcomposition theils einzelnen, theils je zweien, je dreien 2c., theils einer als Gesammtheit wirkenden Mehrzahl von ihnen zugeordnet ist; mit anderen Worten: es tritt hier diejenige Anordnung ein, bei welcher ein angemessener, durch den thematischen Entwickelungsgang der Composition bedingter Wechsel von Solotanz, Zweitanz, Dreitanz 2c. und von Chortanz stattfindet. Für den zu solchen orchestischen Darstellungen gehörigen Gesang wird natürlich eine analoge Anordnung eintreten, doch braucht dieselbe mit der orchestischen keineswegs eine durchgängige Congruenz zu haben, so daß stets ein Solotanz mit einem Sologesang, ein Zweitanz mit einem Duogesang u. s. w. zusammentreffen müßte. Nur der Chortanz wird immer auch einen Chorgesang fordern. Rücksichtlich der die Tänze und respektive der die Gesänge ausführenden Personen tritt, wie bei der vorigen Anordnung, auch hier ein gegenseitiger Wechsel ein, der hier aber in mannigfacherer Weise möglich ist. Außerdem aber kann es hier durch die thematische Bedeutung gewisser Parthien gefordert sein, daß Tanzende selbst zugleich den Gesang übernehmen. In solchen Parthien wird aber wohl immer der Gesang das Dominirende sein, das Orchestische nur als Mitwirkendes zur Geltung kommen und in Letzterm selbst das Mimische entschieden prävaliren.

Insofern orchestische Darstellungen nach der einen oder der andern der hier unterschiedenen Anordnungen als rein-hyporchematische zur Ausführung kommen, besteht die Musik in ihnen entweder ausschließlich oder doch im Wesentlichen nur in dem Melodischen und Harmonischen des Gesangs, dem ein Text in Liedern oder Versen zum Grunde liegt; denn selbst wenn Instrumentalmusik noch mitwirkend hinzuträte, würde dieselbe hier doch durchgängig nur in untergeordneter Weise als den Gesang nur harmonisch begleitende und unterstützende mitwirken. — Die Instrumentalmusik kann aber in einer aus dem Zusammenwirken aller rhythmischen Künste entstehenden Gesammtdarstellung sich doch auch als ein wesentliches Moment der Letztern geltend machen, indem sie aus jenem untergeordneten Verhältniß heraustritt, sich unmittelbar selbst an die thematischen Motive hält und diesen und ihren eigenen Kunstgesetzen entsprechend ihre eigenthümlichen Darstellungsmittel, die instrumentalen Töne und Klänge, für die

Gesammtdarstellung verwendet. Am willkommensten und geeignetsten wird eine derartige, relativ selbständige Mitwirkung der Instrumentalmusik für solche hyporchematische Darstellungen sein, deren thematischer Inhalt dramatisch-lyrischer Art ist. Das unter solcher Mitwirkung der Instrumentalmusik zur compositorischen und faktischen Ausführung kommende Hyporchema heißt aber insbesondere „Oper".

Aus dieser Darlegung erweist sich zugleich jene Bemerkung gerechtfertigt, nach welcher wir schon oben (am Schluß des §. 114) die Oper nicht blos als das Analogon einer mimisch-orchestischen Darstellung dramatisch-lyrischer Art bezeichneten, sondern von ihr auch sagten, daß sie gewissermaßen selbst als ein mimisch-orchestisches Kunstwerk angesehen werden könne. Wenn bei dieser Auffassung der Oper allerdings nicht übersehen werden darf, daß in ihr, nächst der Poesie, die Musik sowohl als Vocal- wie als Instrumentalmusik das Prius ist, zu welchem dann erst in dem Opernspiel, d. h. in der faktischen Aufführung der Oper, das Mimisch-Orchestische als mitwirkendes Moment hinzutritt: so darf hieraus doch keineswegs gefolgert werden, daß Letzteres dabei eine blos dienende Stellung einnehme, seine Mitwirkung nur eine beihergehende, nur unterstützende oder gar rein nebensächliche, nur lückenfüllende sei; nach den obigen Auseinandersetzungen ist vielmehr das Mimisch-Orchestische, indem es mitwirkend in die Gesammtdarstellung eingreift, ein ebenso wesentliches Moment derselben wie die Musik selbst, und somit ein ihr völlig ebenbürtiges. Der Musik fällt auch in der Oper nur insofern eine gewisse Herrschaft über das Mimisch-Orchestische zu, als sie schon vor der Aufführung compositorisch ausgearbeitet ist, ihre Rhythmen also schon bestimmt sind und diese nun zugleich maßgebend werden für das Mimisch-Orchestische im Opernspiel.

Jenes naturgemäße und auf ästhetischen Gesetzen beruhende Verhältniß des Mimisch-Orchestischen zur Oper sieht man freilich in dem heutzutage üblichen Opernspiel gar nicht oder nur in schwachen Spuren hervortreten. Nur wenige Opernsänger zeigen hierin ein tieferes Studium der scenischen Kunst.

„Die Bewegungen der Sänger der Oper" — bemerkt C. Seidel sehr richtig — „sind meist matt und einförmig, ihre Ge-

bärden überladen oder widrig affektirt oder wohl gar noch grimassirt. Man denke nur an das beliebte taktmäßige Kopfschütteln mancher Sängerinnen, an das verschrobene Heben der Schultern bei hohen Tönen und an die gezerrten Gesichter, die häufig den lieblichsten Tönen zur Begleitung dienen. — Die Oper beruht doch, in ihren Elementen angeschaut, auf der Verbindung aller Künste der Bewegung; Poesie und Musik sollen auf des Rhythmus Welle Geist und Seele wiegen in zauberischem Entzücken, während zugleich das Auge wohlgefällig haftet auf dem harmonirenden Wechselspiel eines schönen körperlichen Ausdrucks. Diese wesentlich zum Ganzen mitwirkende sichtbar schöne Bewegung glauben so viele Sänger der Oper bequemerweise den nur zu häufig störend darin auftretenden Tänzern fast gänzlich überlassen zu dürfen; oft freilich ist aber auch, besonders in neueren Opern, die Composition so unangenehm kunstschwer, und das Maß der physischen Kräfte dergestalt erschöpfend, daß es den darstellenden Künstlern in der That unmöglich ist, noch einige Aufmerksamkeit auf die Schönheit des mimischen Ausdrucks zu verwenden. So geht die dramatische (mimisch-orchestische) Darstellung der Oper unter in dem Hyperartistischen der Musik."

Auch was Ch. H. Weiße in seinem „System der Aesthetik" über das Mimisch-Orchestische im Opernspiel bemerkt, möge hier zur weitern Erläuterung noch Aufnahme finden:

„In unserer gegenwärtigen Sitte der Opern-Aufführung bleibt das Moment fast gänzlich vernachlässigt, mittelst dessen in der mimischen Darstellung der Oper die Nachahmung des natürlichen Ausdrucks der Empfindungen, Leidenschaften und Handlungen durch körperliche Bewegung und Gebärde sich unter die Herrschaft der Musik unterordnet und an diese aufs Engste anschließt. Hierzu ist vor allem Andern erforderlich ein strenges Einfügen aller Bewegungen, der gleichgültigeren wenigstens in den Takt, der mimisch bedeutsamen aber auch in den Rhythmus der Musik: ein Umstand, der diese Mimik, im Gegensatze zu der rein dramatischen die unmittelbar unter der Herrschaft der Dichtkunst steht, zum mimischen Tanze macht. — Daß zwar der Tanz, d. h. die ebenmäßige Bewegung des Körpers nach dem Takte der Musik, einen wesentlichen Bestandtheil der Oper bilde, pflegt man auch sonst wohl anzuerkennen. Allein widersinniger Weise hat man denselben von der übrigen mimischen Darstellung abgesondert: theils als Unterbrechung dieser und der dramatischen Handlung überhaupt — wo man denn, um ihn in Ermangelung alles geistig bedeutsamen Inhalts nur körperlich auszufüllen, zu den geschmacklosesten Seiltänzerkünsten seine Zuflucht nahm; theils, und

womöglich noch zweckwidriger, als besondere stumme Darstellung, als pantomimisches Ballet — gleich als wäre der Tanz, den doch schon die Natur dem Gesange beigesellt hat, mit diesem unverträglich. Die richtige Ansicht der dramatisch-musikalischen Mimik und Orchestik schließt zwar den stummen, nur von Instrumentalmusik begleiteten Tanz nicht aus, giebt diesem jedoch keine andere als nur sehr einfach mimische Bedeutung und macht ihn solchergestalt zum Elemente und Träger desjenigen, was man nach dem Beispiele der Alten den eigentlich mimischen Tanz nennen könnte, nehmlich der den Gesang begleitenden und an ihn zunächst rhythmisch sich anschließenden Aktion. Dieser mimische Tanz, der mit allen anderen künstlerischen Elementen die unbegränzte Mannigfaltigkeit seiner Gestaltungen theilt, kann freilich nicht, gleich den Ballettänzen, blos mechanisch eingelernt werden. Aus technischen und geistigen Elementen gemischt, vertritt der mimische Tanz in der Oper vollkommen die Stelle der eigentlichen Schauspielkunst, welche Letztere auf die Oper gar keine Anwendung leidet."

G. Die Uebungen und Darstellungen in der Aesthetischen Gymnastik.

Die Aesthetische Gymnastik ist ihrem Begriffe nach durchweg darstellende Gymnastik, denn in ihr sind alle Bewegungen als Erscheinungen für die Anschauung (Aesthesis) bestimmt, und in dem Hervorbringen oder Produciren dieser Bewegungserscheinungen bestehen eben ihre Darstellungen. Wenn hier nun, der vorstehenden Ueberschrift gemäß, von Uebungen und Darstellungen die Rede sein soll, so darf dies nicht mißverständlich so genommen werden, als umfaßten die Uebungen etwas Anderes als die Darstellungen; es sind vielmehr, abgesehen von einigen blos technischen Vorbereitungsübungen, alle hierhergehörigen Uebungen sachlich genommen ebenfalls Darstellungen, und zwar dieselben, um die es sich hier überhaupt handelt. Insofern nun aber solche Darstellungen einer sachgemäßen Einübung bedürfen und bei ihrer Ausführung überhaupt das Ueben, als solches, nächster und vorwaltender gymnastischer Zweck sein kann, können sie auch als gymnastische Uebungen aufgefaßt werden.

a. Allgemeine Bemerkungen.

§. 117. Die Aesthetische Gymnastik, als darstellende, bietet, wie wir anticipirend bereits in §. 2 andeuteten, zwei Seiten dar: die artistische und die ethisch-teleologische oder praktische. Diese beiden Seiten sind jetzt einer nähern Betrachtung zu unterziehen.

Als artistisch zeigt sich uns die Aesthetische Gymnastik dann, wenn die darstellenden Subjekte von ihrer eigenen Subjektivität abstrahiren und einen objektiv vorliegenden oder ihnen gegebenen Darstellungsinhalt zur Darstellung bringen ganz eigens nur für die Anschauung, also etwa ebenso wie der Maler, der ein gewähltes oder gegebenes Motiv durch seine Darstellungsmittel für die Anschauung und den aus dieser entspringenden Kunstgenuß zur Darstellung bringt. — Von dieser Seite aufgefaßt, ergiebt sich die Aesthetische Gymnastik in sachlicher Hinsicht als Inbegriff derjenigen schönen Künste, welche durch die Namen Mimik und Orchestik bezeichnet werden. Es treten hierbei jedoch in anderen Beziehungen Unterscheidungen ein, die um so weniger unbeachtet bleiben dürfen, als sie für die Wahl und Ausführung ästhetisch-gymnastischer Darstellungen mitbestimmend werden.

Zunächst tritt eine Unterscheidung ein in Beziehung auf das Verhältniß der Darstellenden zur Sache. Sind nehmlich, wie hier angenommen, die mimischen und orchestischen Darstellungen reine Kunstdarstellungen, so kann das Vorführen solcher Darstellungen seitens der Darstellenden ganz eigens zu einer Lebensaufgabe gemacht sein oder auch nicht. Im ersten Falle wird die Ausübung der mimischen und orchestischen Kunst Lebensberuf, Metier, Profession der Darstellenden, die dann auch eigens Mimen und Orchesten genannt werden. Diese Stellung nehmen aber in der Aesthetischen Gymnastik die Darstellenden nicht ein; sie üben die mimische und orchestische Kunst nicht berufsmäßig, nicht als Metier oder Profession aus, sondern als völlig freies Thun nur aus Liebe zur Sache und Freude am Schönen, ganz ebenso wie Andere die Musik ausüben und zu gemeinsamen musikalischen Aufführungen sich vereinigen, ohne Musiker von Fach zu sein. Das Thun ist hier lediglich Spiel, bei dem Künstler von Fach zugleich Arbeit, weil Berufsthätigkeit[1]).

Mit dieser Unterscheidung hängt noch die andere zusammen, welche das Verhältniß der Darstellenden zu den Anschauenden betrifft. Mimen und Orchesten wollen und müssen, wie jeder andere Künstler von Fach, für ihre Produktionen ho-

[1]) S. Anhang A, wo vom Spiel noch insbesondere die Rede sein wird.

norirt werden, und zwar nicht blos durch Ehre und Ruhm, sondern nothwendig auch durch Bezahlung; ihnen gegenüber sind nun die Anschauenden ein direkt oder indirekt bezahlendes Publikum. Dieses Verhältniß zwischen den Darstellenden und den Anschauenden fällt in der Aesthetischen Gymnastik gänzlich fort; denn wenn hier allerdings vielfach, namentlich für die Ausführung umfassenderer Darstellungen, Geldmittel zur Disposition stehen müssen, so findet doch keine Bezahlung der Darstellenden statt, vielmehr werden Letztere hier ebenso wie die Anschauenden nach Vermögen in freien Beiträgen zur Aufbringung der etwa erforderlichen Mittel beisteuern. Ja es ist hier überhaupt das Darstellen und das Anschauen nicht so völlig voneinander zu trennen, wie es in Beziehung auf Darstellungen, welche Künstler von Fach einem Publikum gegenüber produziren, der Fall ist. Bei letzteren Darstellungen ist das Verhältniß der Darstellenden zu den Anschauenden stets ein bleibendes und einseitiges, in Beziehung auf ästhetisch-gymnastische Darstellungen dagegen kann es sehr wohl auch ein wechselndes werden.

Wir übergehen manche andere, mehr oder weniger mit den erwähnten Verhältnissen zusammenhängende Unterscheidungen und heben nur noch folgende, besonders wichtige hervor. — Da die mimischen und orchestischen Darstellungen einer Einübung bedürfen, ja indem sie als gymnastische, wie wir oben bemerkten, überhaupt als Uebungen aufgefaßt und betrieben werden können, so macht sich in dieser Hinsicht für den Betrieb ein eigenthümliches Verhältniß geltend, das in dem Betriebe anderer Künste nicht hervortritt. Während nehmlich die Plastik, die Malerei und verwandte Künste zu ihren Darstellungen rohe, materielle Stoffe (Erz, Marmor, Thon, Holz, Farben rc.) und selbst die tonischen Künste ein an sich unlebendiges Medium (die Luft) verwenden, wird zu den Darstellungen der Mimik und Orchestik ein lebendiges Medium verwendet, das zugleich Werkzeug, Organ der Ausführung, ist: die eigene Leiblichkeit der Darstellenden. Auf Grund dieses Verhältnisses jedes Darstellenden zu seinem Darstellungs-Organ und Medium werden die mimischen und noch mehr die orchestischen Darstellungen und Uebungen, abgesehen von ihrer ästhetischen Bestimmung, zugleich Leibesübungen

überhaupt. Sollen nun solche Uebungen gymnastisch betrieben werden, so muß dabei auch das gymnastische Bildungsprincip festgehalten werden, d. h. ihr Betrieb muß so stattfinden, daß sie, im Sinne der ethischen Bestimmung des Menschen, auf Leib, Seele und Geist der Darstellenden harmonisch bildend wirken. Diese Wirkung auf die Darstellenden selbst, welche hier neben der ästhetischen Wirkung auf die Anschauenden mit ins Auge gefaßt werden muß, bleibt dagegen bei einem rein artistischen Betrieb seitens der Mimen und Orchesten von Fach außer Betracht.

§. 118. Das zuletzt hervorgehobene Verhältniß ist es nun auch, auf Grund dessen die Aesthetische Gymnastik zur Lebenswirklichkeit in unmittelbare Beziehung tritt, ja mit derselben völlig verschmilzt und Eins wird. So besteht dann die Aesthetische Gymnastik nicht mehr in blos für die Anschauung bestimmten, abstrakten Kunstdarstellungen, bei deren Ausführung und Anschauung von der eigenen Subjektivität der Darstellenden abstrahirt wird, sondern in einem Darstellen, in welchem das eigne innere Leben und Subjektive jedes Darstellenden selbst sich nach außen hin manifestirt und hiermit zur Erscheinung und Anschauung bringt. Das Darstellen wird hier zu einem Darleben, und zwar, als ästhetisches, zu einem Darleben des Schönen. — So zeigt sich die Aesthetische Gymnastik von ihrer ethisch-teleologischen oder praktischen Seite und läßt sich, so betrachtet, auch als angewandte Aesthetische Gymnastik bezeichnen.

Ihre Anwendung in den verschiedenen Lebenskreisen, oder die Beziehungen, durch welche sie mit der Lebenswirklichkeit in unmittelbare und bis zum Einheitsverhältniß sich verklärende Verbindung tritt, im Einzelnen nachzuweisen, unterlassen wir hier. Die ästhetische Bildung, welche als gymnastische aus dem ganzen, in der Leiblichkeit des Menschen erscheinenden Verhalten und Benehmen und aus allem durch diese Leiblichkeit vermittelten Thun und Handeln hervorleuchtet, soll sich ja nicht blos bei dieser oder jener Gelegenheit, in diesem oder jenem Lebenskreise, sondern sie soll sich, wie die sittliche und religiöse Bildung, continuirlich und allerorts bekunden. — Solche Bildung bewährend, erscheint jeder

Mensch in der Lebenswirklichkeit als ein lebendiges schönes Kunstwerk, dessen Bildner er selbst ist. Damit nun aber dieses Kunstwerk nicht dennoch wieder ein blos artistisches, nur für die Anschauung Geltung habendes sei, muß seine Schönheit nicht als blos scheinhafte, sondern als wesenhafte sich erweisen, als Ausdruck und Manifestation eines schönen Wesens. Dieses Wesen aber, welches hier das eigene Innere des sich darlebenden Subjekts selbst ist, muß, um wirklich schönes zu sein, zugleich gutes und wahres sein[1]). Ist es das nicht, so wird das Darleben des Schönen nur ein scheinhaftes: das ironisch künstlerische Leben, welches Hegel folgendermaßen charakterisirt:

„Als lebendiges ist das Ich (Subjekt) thätiges Individuum, und sein Leben besteht darin, seine Individualität für sich wie für Andere zu machen, sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen. Denn jeder Mensch, indem er lebt, sucht sich zu realisiren, und realisirt sich. In Rücksicht auf das Schöne und die Kunst erhält dies den Sinn, als Künstler zu leben und sein Leben künstlerisch (artistisch) zu gestalten. Als solcher Künstler aber, diesem Princip gemäß, lebe ich, wenn all mein Handeln und Aeußern überhaupt, insoweit es irgend einen Inhalt betrifft, nur ein Schein für mich bleibt und eine Gestalt annimmt, die ganz in meiner Macht steht. Dann ist es mir weder mit diesem Inhalt, noch mit seiner Aeußerung und Verwirklichung überhaupt wahrhafter Ernst. Denn solcher Ernst kommt nur durch ein substanzielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit u. s. f. herein, durch einen Inhalt, der mir als solcher schon als wesentlich gilt, so daß ich mir für mich selber nur wesentlich werde, insofern ich in solchen Gehalt mich versenkt habe und ihm in meinem ganzen Wissen und Handeln gemäß geworden bin. Auf dem Standpunkte dagegen, auf welchem das Alles aus sich setzende und auflösende Ich der Künstler (Artist) ist, dem kein Inhalt des Bewußtseins als absolut und an und für sich, sondern nur als selbst gemachter zernichtbarer Schein erscheint, kann solcher Ernst keine Stätte finden, da nur dem Formalismus des Ich Gültigkeit zugeschrieben ist. — Für Andere zwar kann meine Erscheinung, in welcher ich mich ihnen gebe, ein Ernst sein, indem sie mich so nehmen, als sei es mir in der That um die Sache zu thun, — aber sie sind damit nur getäuscht,

---

[1]) Vergl. den Schluß von §. 5.

pauvre bornirte Subjekte, ohne Organ und Fähigkeit, die Höhe meines Standpunkts zu erfassen und zu erreichen. Dadurch zeigt es sich mir, daß nicht jeder so frei (d. i. formell frei) ist, in Allem, was dem Menschen sonst noch Werth, Würde und Heiligkeit hat, nur ein Produkt seiner eignen Macht des Beliebens zu sehen, in welcher er dergleichen gelten, sich dadurch bestimmen und erfüllen lassen kann oder auch nicht. Und nun erfaßt sich diese Virtuosität eines ironisch künstlerischen Lebens als eine göttliche Genialität, für welche Alles und Jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von Allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann. Wer auf solchem Standpunkte göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle übrigen Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind, insofern ihnen Recht, Sittlichkeit u. s. f. noch als fest, verpflichtend und wesentlich gelten. So giebt sich denn das Individuum, das solchermaßen als Künstler lebt, wohl Verhältnisse zu Anderen, aber als Genie ist ihm dieß Verhältniß zu seiner bestimmten Wirklichkeit, seinen besonderen Handlungen wie zum an und für sich Allgemeinen zugleich ein Nichtiges, und es verhält sich ironisch dagegen."

„Die nächste Form dieser Negativität der Ironie ist nun einerseits die Eitelkeit alles Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Nichtigkeit alles Objektiven und an und für sich Geltenden. Bleibt das Ich auf diesem Standpunkt stehen, so erscheint ihm Alles nichtig und eitel, die eigene Subjektivität ausgenommen, die dadurch hohl und leer und die selber eitle wird. Umgekehrt aber kann sich andrerseits das Ich in diesem Selbstgenuß auch nicht befriedigt finden, sondern sich selber mangelhaft werden, so daß es nun den Durst nach Festem und Substanziellem empfindet. Dadurch kommt dann das Unglück und der Widerspruch hervor, daß das Subjekt einerseits wohl in die Wahrheit hinein will und nach Objektivität Verlangen trägt, aber sich andrerseits dieser Einsamkeit und Zurückgezogenheit in sich nicht zu entschlagen, dieser unbefriedigten abstrakten Innigkeit nicht zu entwinden vermag, und nun von der Sehnsüchtigkeit befallen wird. Die Befriedigungslosigkeit dieser Stille und Unkräftigkeit, die nicht handeln und nichts berühren mag, um nicht die innere Harmonie aufzugeben, und mit dem Verlangen nach Realität und Absolutem dennoch unwirklich und leer, wenn auch in sich rein bleibt — läßt die krankhafte Schönseligkeit und Sehnsüchtigkeit entstehen. Denn eine wahrhaft schöne Seele handelt und ist wirklich. Jenes Sehnen aber ist nur das Gefühl der Nichtigkeit des leeren eitlen Subjekts, dem es an

Kraft gebricht, dieser Eitelkeit entrinnen und mit substanziellem Inhalt sich erfüllen zu können[1])."

§. 119. Um jetzt über die Auswahl und Anordnung ästhetisch-gymnastischer Darstellungen Einiges im Allgemeinen zu sagen, so ist sogleich zu bemerken, daß die Aesthetische Gymnastik, im ethisch-teleologischen Sinne genommen, als ein Darleben des Schönen in der Lebenswirklichkeit, nicht in eigens ausgewählten, absichtlich und beliebig veranstalteten Darstellungen bestehen kann. Sie gehört so der Lebenswirklichkeit an und wird, so weit sie dort in bestimmten und in sich abgeschlossenen Darstellungen Anwendung findet, wie z. B. im geselligen Leben, bei Gewerks- und allgemeinen Volksfesten, bei kirchlichen Handlungen, bei richterlichen oder akademischen Akten ꝛc. — unmittelbar und lediglich durch diejenigen Motive, welche in der Wirklichkeit liegen und die Gelegenheit zu einer solchen Anwendung herbeiführen, bestimmt.

Unsere gegenwärtigen Bemerkungen betreffen blos Darstellungen, welche nur für die Anschauung bestimmt sind und als musische Spiele ausgeführt oder als gymnastische Uebungen betrieben werden. Weil nun für den Betrieb dieser Darstellungen, wie oben schon bemerkt wurde, das gymnastische, auf Hebung und Veredelung des menschlichen Wesens gerichtete Bildungsprincip festgehalten werden muß, so wird die Auswahl rücksichtlich des Sachlichen nur an solche Darstellungsmotive sich halten dürfen, welche an sich ethischen Werth haben, triviale oder gar unsittliche Motive dagegen ausschließen müssen. Wird nun hierdurch zwar keines der verschiedenen Gebiete des Schönen ausgeschlossen, wird namentlich das Tragische und das Komische auch Inhaltsstoff zu den hier in Rede stehenden Uebungen liefern können, so werden doch bei Festhaltung jenes Bildungsprincips, indem es zugleich auf harmonische Bildung dringt, zu diesen

[1]) Hegel, Aesthetik I. — Den obigen Worten wird unmittelbar noch hinzugefügt: „Insofern die Ironie ist zur Kunstform gemacht worden, blieb sie nicht dabei stehen, nur das eigene Leben und die besondere Individualität des ironischen Subjekts künstlerisch herauszugestalten, sondern außer dem Kunstwerk der eigenen Handlungen ꝛc. sollte der Künstler auch äußere Kunstwerke in solcher Weise als Produkte der Phantasie zu Stande bringen."

Uebungen oder Spielen solche Darstellungen sich am geeignetsten erweisen, welche in das Gebiet des Rein-Schönen fallen; weil das Rein-Schöne im Unterschied zum Tragischen und Komischen die Harmonie zu seiner Wesensbestimmtheit hat. Die ästhetischen Bestimmungen des Rein-Schönen nöthigen überdies die Darstellenden zu schöner Maßhaltung; sie sichern vor Uebertreibung im Ausdruck der Affekte und Leidenschaften, wozu Darstellungen tragischer Art so leicht verleiten, und ebenso vor frivolen, läppischen, fratzen- und possenhaften Gebärden und Bewegungen, zu welchen die Komik verführt, ja oft direkt auffordert[1]). — Würde, Adel und Grazie, die besonderen Erscheinungsweisen des Rein-Schönen, sind das Fundament und der Kern aller schönheitsgemäßen Darstellung und ästhetischen Bildung.

Nächst diesen allgemeinen Bestimmungen für die Auswahl der Darstellungen kommen noch besondere und für die Anordnung unmittelbar maßgebende in Betracht. Dieselben richten sich im Wesentlichen danach, unter welchen Kunstformen und mit welchen Darstellungsmitteln die Darstellung zur Ausführung kommen soll, d. h. ob die Darstellung lyrischer, epischer oder dramatischer Art und ob sie rein mimisch oder rein orchestisch oder

---

[1]) Platon, indem er von den Arten der mimischen und orchestischen Darstellungen spricht, äußert sich sehr rigorös über die komischen. Er sagt: „Diejenigen Tänze aber, welche eine Nachahmung häßlicher und auf lächerliches Possenspiel gerichteter Körper und Gemüther sind, die komischen Vorstellungen in Rede, Gesang und Tanz und der Nachahmung aller dieser Dinge, muß man zwar nothwendig betrachten und kennen lernen. Denn die Kenntniß des Lächerlichen ist zu dem vollkommenen Begriff des Ernsthaften unentbehrlich, so wie man überhaupt über entgegengesetzte Sachen nicht eher verständig wird, bis man ihren Gegensatz erkennt. Aber beide in Ausübung zu bringen, ist ebensowenig für Jemand möglich, der auch nur einen geringen Grad der Tugend zu erreichen gedenkt. Vielmehr ist gerade deswegen die Kenntniß davon nothwendig, damit man nicht aus Unwissenheit etwas Unnützes oder Lächerliches rede oder thue. Man soll es also nur Sklaven und Fremdlingen auftragen, dergleichen darzustellen. Ernsthafte Bemühung soll niemals darauf verwandt werden, und kein Freier, weder Mann noch Weib, lasse sich jemals betreten, daß er darin Unterricht nehme. Das sei denn unser Gesetz und Urtheil über die Spiele, die auf das Lächerliche ausgehen und die man insgemein Komödie nennt."

mimisch-orchestisch sein soll, ob sich in ihr die Mimik mit der Lautsprache, die Orchestik mit dem Gesang verbinden soll oder nicht. In Betracht dessen wollen wir hier nur Folgendes bemerken.

Mit Ausnahme der Ausführung mimischer Attituden und Attitudengruppen, sowie mit Ausnahme des s. g. stummen Spiels in dramatischen Darstellungen (§. 90) und anderer besonderer Fälle, in welchen ein vorübergehendes rein mimisches Verhalten motivirt ist, wird man im Uebrigen von der Ausführung rein mimischer Darstellungen gänzlich Abstand zu nehmen haben; denn abgesehen von den erwähnten Ausnahmen, würde jede solche Darstellung, als selbstständige für sich genommen, genau betrachtet ein ästhetisches Unding sein. Nur zu Harlekinaden und anderem dergleichen Possenspiel eignen sich solche Darstellungen, die aber im Betrieb der Aesthetischen Gymnastik nicht Aufnahme finden sollen. — Jene Fälle ausgenommen, wird die Mimik in ästhetischen Darstellngen immer nur in Verbindung mit der Orchestik, mit der Lautsprache, mit dem Gesange und resp. der Instrumentalmusik in Ausführung kommen. Was dabei das Sprechen anbetrifft, welches hier theils als oratorischer, theils als recitatorischer oder als declamatorischer Vortrag in Anwendung kommt, so muß darin, und ebenso auch im Singen, von den Darstellenden selbst eine genügende Ausbildung bereits anderweitig erlangt sein. Anders dagegen ist es mit der Instrumentalmusik bei mimischen und orchestischen Darstellungen. Die Tanzenden oder Darstellenden selbst, werden dabei nur für gewisse Fälle in der Führung rein rhythmischer Instrumente (Castagnetten, Tambourins 2c.) eine hinreichende Fertigkeit besitzen müssen; die Execution harmonischer und melodischer Musik aber wird immer Anderen zu übertragen sein. Für die Einübung und je nach den Umständen auch für die Vorführung solcher Darstellungen kann es genügen, diese Musik durch ein dazu geeignetes einzelnes Instrument (Klavier, Accordion, Geige, Guitarre 2c.) auszuführen.

§. 120. Zur Ausführung jeder, als musisches Spiel oder Uebung betriebenen, ästhetisch-gymnastischen Darstellung ist natürlich ein entsprechender Platz, Spielplatz, erforderlich, dessen

Größe durch die Gattung und Art der Darstellung und durch die Anzahl der gleichzeitig auftretenden Darsteller bedingt ist. Soll ein dergleichen Platz an einem bestimmten Ort ganz eigens und ein für allemal zu solchen Darstellungen bestimmt und eingerichtet werden, so ist rücksichtlich seiner Größe, lokalen Einrichtung, Ausstattung zc. auf alle Gattungen und Arten von Darstellungen, welche in das Gebiet der Aesthetischen Gymnastik gehören, Bedacht zu nehmen. Ein solcher Spielplatz würde dann mehr oder weniger einer Theaterbühne gleichen und für seine Einrichtung entweder die der antiken griechischen oder die unserer modernen Bühne als Anhalt dienen, ohne daß jedoch die eine oder die andere strikte festzuhalten wäre. — Es kann und soll nun aber, theils des Kostenaufwands wegen, theils um der Sache selbst willen, die Ausführung ästhetisch-gymnastischer Darstellungen nicht an solche eigens hergestellte und lediglich für sie bestimmte Spielplätze gebunden werden; vielmehr wird man jeden zur Disposition stehenden geschlossenen Raum (Saal, Halle zc.), ja unter Umständen auch geeignete Plätze im Freien dazu verwenden und dabei nur solche Räume und Plätze unbedingt verschmähen, deren anderweitiger Gebrauch ihnen den Stempel der Unwürdigkeit aufdrückt. Wo ein bühnenmäßig eingerichteter und zu scenischen Darstellungen vollständig ausgestatteter Spielplatz nicht zu Gebote steht, oder wo man einen solchen nicht benutzen will, wird es nur darauf ankommen, daß man in jedem besondern Falle nur solche Darstellungen wählt, zu welchen sich der eben disponibele oder gewählte Spielplatz, sei es ohne Weiteres oder nach einigen wenigen, leicht herstellbaren Zurichtungen eignet. Einen solchen Platz soll nun eigentlich jedes wohleingerichtete Gymnasion (gymnastisches Institut) in einem seiner Räume darbieten, schon deshalb, damit hier ästhetisch-gymnastische Darstellungen als Uebungen betrieben werden können. Eine einfache Standcoulisse für den Hintergrund, eine dergleichen zu jeder Seite, oder entsprechend angebrachte Gardinen, Tapeten zc. — das genügt hier zur scenischen Einrichtung des Spielplatzes. Auf prachtvolle und wechselnde Dekorationen, kunstvolle Maschinerie, glänzende und zauberhafte Beleuchtungen und andere nur auf die Illusion berechnete, die Sinne befangende Täuschungsmittel kommt es da

gar nicht an, wo das Interesse an der Darstellung sich mit Bewußtsein einzig und allein auf die Bewegungen und Aktionen der Darstellenden richtet. Was sich auf so einfach eingerichtetem und verhältnißmäßig beschränktem Spielraum Schönes und Tüchtiges darstellen lasse, darüber liefert die Erfahrung und die Geschichte der Schauspielkunst gar bedeutsame Beläge. Wir erinnern hier an Lessing's gegen Voltaire's Ansicht gerichtete Bemerkung, die wir in §. 12 S. 41 aufnahmen.

Wie willkommen ein scenisch wohleingerichteter Spielplatz für ästhetisch-gymnastische Darstellungen sein mag, immer wird nur die erforderliche Räumlichkeit ein nothwendiges Bedingniß sein, die technische und scenische Einrichtung dagegen als etwas Nebensächliches gelten können. — Ebenso kann es hier rücksichtlich aller anderweitigen Ausstattung genügen, sich auf das für die jedesmalige Darstellung Unentbehrlichste zu beschränken. Auf Fähnchen zu Fahnentänzen, auf Waffen zu kriegerischen Tänzen, auf Stäbe, Kränze oder Reifen, Guirlanden, Shawls u. s. w. zu anderen Tänzen und allegorischen Darstellungen wird man besonders Bedacht zu nehmen haben, weil die Führung und Handtirung dieser Ausstattungsgegenstände die Bewegungsformen wesentlich mitbedingt und gehörig geübt sein will.

§. 121. Eine besondere Erörterung erheischt die Bekleidung der Darstellenden.

Die Frage über die Bekleidung ist für die hier in Rede stehenden Darstellungen, wie überhaupt für alle Kunstdarstellungen, in welchen der Mensch Objekt der Darstellung ist, eine sehr bedeutsame. — Zunächst nehmen wir hier einige allgemeine Bemerkungen auf über die Bedeutung, welche der Bekleidung überhaupt an sich und in künstlerischer oder ästhetischer Beziehung zukommt.

„Die Kleidung überhaupt findet ihren Grund eines Theils in dem Bedürfniß, sich vor den Einflüssen der Witterung zu schützen, indem die Natur dem Menschen nicht wie dem Thiere diese Sorge abgenommen, sondern ihm dieselbe im Gegentheil überlassen hat. Andern Theils ist es das Gefühl der Schamhaftigkeit, welches den Menschen antreibt, sich mit Kleidern

zu bedecken. Scham, ganz allgemein genommen, ist ein Beginn des Zorns über etwas, was nicht sein soll. Der Mensch nun, der sich seiner höhern Bestimmung, Geist zu sein, bewußt wird, muß das nur Animalische als eine Unangemessenheit ansehen, und vornehmlich diejenigen Theile seines Körpers, welche blos thierischen Funktionen dienen oder nur auf das Aeußere als solches deuten und keine direkt geistige Bestimmung und keinen geistigen Ausdruck haben, als eine Unangemessenheit gegen das höhere Innere zu verbergen streben. Bei allen Völkern, bei denen ein Anfang der Reflexion gemacht ist, finden wir deshalb auch in stärkerem oder geringerem Grade das Gefühl der Scham und das Bedürfniß der Bekleidung. Schon in der Erzählung der Genesis ist dieser Uebergang höchst sinnvoll ausgedrückt. Dasselbe Gefühl herrscht auch bei den übrigen asiatischen Nationen. — Bei den Griechen finden wir Beides, nackte und bekleidete Figuren; und so bekleideten sie sich auch in der Wirklichkeit ebenso sehr, als sie es sich andrerseits zur Ehre anrechneten, zuerst nackt gekämpft zu haben. Besonders die Lacedämonier rangen zuerst ohne Kleider. Das geschah bei diesen nicht etwa aus Sinn für die Schönheit, sondern aus starrer Gleichgültigkeit gegen das Zarte und Geistige, das in der Scham liegt. Im griechischen Nationalcharakter, bei dem das Gefühl der persönlichen Individualität, wie sie unmittelbar da ist und ihr Dasein geistig beseelt, so hoch gesteigert war, als der Sinn für freie schöne Formen, mußte es nun auch dazu fortgehen, das Menschliche in seiner Unmittelbarkeit, das Leibliche, wie es dem Menschen gehört und von seinem Geiste durchdrungen ist, für sich auszubilden und die menschliche Gestalt als Gestalt, da sie die freieste und schönste ist, über alles Andere zu achten. In diesem Sinne warfen sie allerdings, nicht aus Gleichgültigkeit gegen das Geistige, sondern aus Gleichgültigkeit gegen das nur Sinnliche der Begierde, um der Schönheit willen, jene Scham ab, welche das blos Körperliche am Menschen nicht will sehen lassen, und eine Menge ihrer Darstellungen sind daher mit Absicht nackt."

„Dieser Mangel an jeder Art der Bekleidung konnte sich nun aber ebenso wenig durchweg geltend machen. Es läßt sich in der That nicht leugnen, daß der geistige Ausdruck an der Gestalt sich beschränkt auf das Gesicht und auf die Stellung und Bewegung des Ganzen, auf die Gebärde, die vornehmlich durch die Arme, Hände und die Stellung der Beine sprechend wird. Denn diese Organe, welche nach außen thätig sind, haben eben durch ihre Art der Stellung und Bewegung am meisten den Ausdruck einer geistigen Aeußerung. Die übrigen Glieder dagegen sind und bleiben nur einer blos sinnlichen Schönheit fähig, und die Unter-

schiede, die an ihnen sichtbar werden, können nur die der körperlichen Stärke, Ausarbeitung der Muskeln, oder der Weiche und Milde, sowie die Unterschiede des Geschlechts, des Alters, der Jugend u. s. w. sein. Für den Ausdruck des Geistigen in der Gestalt wird daher die Nacktheit dieser Glieder auch im Sinne der Schönheit gleichgültig, und der Sittsamkeit gemäß ist es, solche Körpertheile, wenn es nehmlich auf die überwiegende Darstellung des Geistigen im Menschen abgesehen ist, zu verhüllen. Was die ideale Kunst überhaupt an jeder einzelnen Parthie thut, die Bedürftigkeit des animalischen Lebens in seinen ausführlichen Veranstaltungen, Aederchen, Runzeln, Härchen der Haut 2c. zu vertilgen, und nur die geistige Auffassung der Form in ihrem lebendigen Umriß herauszuheben, dies thut hier die Kleidung[1])."

Was im Vorstehenden betreffs der Griechen gesagt ist, darf nicht mißverstanden werden. Die Griechen leitete schon in der Skulptur ein richtiger sittlicher und ästhetischer Sinn bei Darstellungen der Menschengestalt. Nacktheit wurde hier nur gewählt, wo sie, wie bei den Statuen von Ringern, Athleten oder von Siegern in den festlichen gymnischen Wettkämpfen durch das Leben und die Sitte bedingt oder, wie bei der Heroenstatue durch das Wesen des Heros gefordert war. So wenigstens war es bis zum Eintritt des Verfalls des Griechenthums. Da herrschten im wirklichen Leben und für die Darstellung der diesem Leben entnommenen Gestalten der plastischen Kunst sehr strenge Gesetze der Sitte und des Wohlanstandes.

„Es ist eine ganz irrige, wenn auch sehr verbreitete Vorstellung, daß Nacktheit im Leben überhaupt bei den Griechen keinen Anstoß gegeben habe, daß sie vielmehr etwas ganz Gewöhnliches gewesen sei. Die Kleidung der Griechen war allerdings einfacher und leichter als die unsere. Das hing zusammen mit ihrem Klima, ihrer Gymnastik und der durch Beides bedingten Körperbeschaffenheit. Aber von Nacktheit im öffentlichen Erscheinen war nie und nirgends die Rede, selbst nicht in der heroischen, von Homer geschilderten Zeit. Von den Frauen und Jungfrauen ist es bekannt, daß die züchtigste Verhüllung gebotene Regel und Sitte war, und keine edle, freigeborene Griechin hätte sich öffentlich straflos in einem Kostüme zeigen dürfen, wie es unsere wechselnden Moden oft für unsere Frauen und Jungfrauen bei Tanzfesten und ähnlichen

---

[1]) Hegel, Aesthetik II.

Gelegenheiten erlauben oder gar vorschreiben. Es gab bei den Athenern eigene Magistraten, Gymnäkonomen genannt, welche über die Anständigkeit des öffentlichen Erscheinens der Frauen wachten und die dagegen verstoßenden in harte Strafe zu nehmen berechtigt waren. Aber selbst für Männer galt in Betreff der Nacktheit im Grunde dasselbe Gesetz wie zu unserer Zeit. Freilich die Gymnastik forderte und die Sitte erlaubte seit uralter Zeit zu diesem Zwecke nacktes Auftreten bei vielen (nicht allen) Uebungen; doch nur bei den festlichen Wettkämpfen heiliger Spiele und in den Gymnasien und Ringeschulen. Männer und Jünglinge aber tragen ja auch heute in unseren Bädern und Schwimmschulen kein Bedenken, sich nackt vor einander zu zeigen. Dazu kam aber noch bei den Griechen, daß auch in den Palästren und Gymnasien und auf allen Uebungsplätzen Auge und Ohr eigens dazu bestellter Vorsteher streng darüber wachten, daß keine Frivolität, keine Unsittlichkeit in Worten und Handlungen das Schicklichkeitsgefühl beleidige. Der Tod stand darauf, wenn ein solcher Vorsteher seine Pflicht vernachlässigte. Dieselben Männer und Jünglinge aber, welche nackt in der Palästra den Leib übten, schritten im Leben und in der Oeffentlichkeit in züchtiger Umhüllung einher, selbst die Arme im Mantel gewickelt. Anstand äußerer Erscheinung war ein Abzeichen des Hellenenthums, und an einem Perikles rühmte man nicht nur den Ernst seines Antlitzes, sondern auch den gelassenen Gang und den anständigen Wurf seines Gewandes."

„So stand es mit der Nacktheit und den Begriffen des Anstandes im Leben. — Also nicht das Nackte an sich war beleidigend für den unbefangenen griechischen Sinn, dem es Ernst war mit dem christlichen Satze, daß der Menschenleib in seiner Schönheit ein Tempel Gottes sei. Wohl aber kannten auch sie eine Nacktheit in der Kunst, welche ihnen verdammungswürdig und strafbar erschien. Es war die Nacktheit, deren Zweck nicht die Erscheinung des Schönen in dem vollkommensten Gebilde der Natur war, sondern sinnlicher Kitzel und Aufreizung gemeiner Begierde"[1]).

§. 122. Fortsetzung. — Das Bekleiden des menschlichen Körpers entspringt, wie oben bemerkt wurde, aus einem doppelten Princip: dem physischen, dem äußeren Bedürfniß des Schutzes, und aus dem psychischen, der Schamhaftigkeit. Das physische Princip ausschließlich oder durchaus vorwiegend fest-

---

[1]) A. Stahr, Torso I.

gehalten, führt in Betreff der Bekleidungsweisen im weiteren Verfolg zu lauter Zweckmäßigkeitsbestimmungen, welche sich hauptsächlich aus den klimatischen Verhältnissen und aus der Beschäftigungsart des Menschen ergeben; das psychische Princip dagegen nimmt für die Bekleidung unmittelbar ästhetische Bestimmungen in sich auf, indem mit dem Gefühl der Scham mehr oder weniger entschieden zugleich das Verlangen, schön zu erscheinen, sich verbindet. Bis zu gewissen Gränzen schließen beide Principien sich einander nicht absolut aus: es kann in jenen Gränzen sehr wohl die schützende und zweckmäßige Bekleidung zugleich schönheitsgemäß und die züchtige und schönheitsgemäße zugleich schützend und zweckmäßig sein. — Was sich für die Bekleidung aus den beiderseitigen Bestimmungen ergiebt, können wir hier unmöglich bis ins Einzelne verfolgen; wir müssen uns auf nachstehende Bemerkungen beschränken.

Erstens. Lassen wir diejenigen Fälle ganz außer Betracht, wo die äußerste Armuth und Dürftigkeit nur eine Bedeckung der Blöße mit Lumpen verstattet, sowie diejenigen, wo die Bekleidung, wie in den Polarländern, in Folge dauernd strenger Kälte und rauher Witterung, eigentlich nur wärmende Vermummung ist, so wird im Uebrigen die Bekleidung, für welche ausschließlich oder entschieden vorwiegend Zweckmäßigkeits-Bestimmungen maßgebend sind, in solchen Lebenskreisen herrschen müssen, in welchen die durch das Berufsleben des Menschen geforderte Beschäftigungsart und praktische Thätigkeit überhaupt eine besondere, dem praktischen Bedürfniß entsprechende Art der Bekleidung bedingt. Recht augenfällig zeigt sich dies sogleich in dem Gewerksleben. Der Bäcker, der Fleischer, der Schneider, der Böttcher, der Müller, der Schornsteinfeger rc. — jeder von ihnen hat für die Ausführung seines Berufs eine besondere Bekleidung, die seinem Gewerk charakteristisch ist. Anders zeigt sich wieder die Bekleidung Derer, welche dem Landbau, der Fischerei, der Jagd, der Schifffahrt rc. obliegen. Ganz besonders muß hier auch die kriegerische oder soldatische Bekleidung erwähnt werden, die, abgesehen von anderen Unterscheidungen, in sich wieder charakteristisch verschieden ist, jenachdem der Soldat für den Kampf zu Fuße oder zu Pferde bestimmt

ist. — In allen hier erwähnten und anderen hierher gehörigen Fällen wird immer für die Bekleidung das Zweckmäßigkeitsprincip das eigentlich bestimmende und dominirende sein müssen; eine Zurücksetzung oder gänzliche Nichtbeachtung desselben würde auf eine mehr oder weniger unzweckmäßige oder geradezu zweckwidrige Bekleidung führen, welche dann auch niemals als eine wirklich schöne erscheinen kann. In vielen der hierher gehörigen Fällen wird dem ästhetischen Princip nur in so weit Genüge geschehen können, als in der resp. Bekleidung auf eine entsprechende Ordnung, Sauberkeit 2c. gehalten wird oder auch passende Zierathen und andere kleine Putzstücke angebracht werden.

Was nun die Anwendung solcher Bekleidungen bei ästhetisch-gymnastischen Darstellungen anbetrifft, so wird sie natürlich nur da eintreten, wo der Darstellungsinhalt aus dem einen oder dem anderen jener Lebenskreise entnommen ist und das Charakteristische desselben zur Anschauung gebracht werden soll; also z. B. bei Charaktertänzen 2c. Es kommt dabei aber nicht darauf an, daß die betreffende Bekleidung mit minutiöser Genauigkeit nach der Wirklichkeit copirt, vielmehr nur darauf, daß ihr Charakteristisches festgehalten werde. —

Zweitens. Die ästhetischen Bestimmungen sind die vorwiegend maßgebenden für diejenige Bekleidung, in welcher der Mensch im rein geselligen Leben, hauptsächlich bei festlichen Gelegenheiten, beim Gottesdienst u. s. w. erscheint. Die Rücksicht auf Zweckmäßigkeit kommt hier nur in so weit in Betracht, als die Bekleidung den Bewegungen des Körpers keinen Zwang anthun und nicht in Widerspruch treten darf mit den Bedingungen für den gesundheitlichen Wohlbestand des Menschen. Unverstand, Eitelkeit, Geschmacklosigkeit, Modesucht 2c. führen nun aber in Betreff dieser kosmetischen Bekleidung zu den ärgsten Verirrungen, namentlich die Modesucht zu schönheitswidrigen, wirklich häßlichen Bekleidungsweisen, ja oft auch zu solchen, durch welche dem ursprünglichen Princip aller Bekleidung, der Schamhaftigkeit, Hohn gesprochen wird.

Dem in Keuschheit wurzelnden echten Schönheitssinn, welcher die kosmetische Bekleidung ersinnt, bietet sich nun allerdings ein gewisser Spielraum dar, in diese Bekleidung Mannigfaltigkeit

und Wechsel nach Form, Farbe und Stoff zu bringen; was aber ein solcher Schönheitssinn Schönstes zu ersinnen vermag, zeigt sich in der antiken griechischen Bekleidung, welche daher auch anerkanntermaßen als die ideale gilt. Vischer nennt sie in Beziehung auf die Darstellungen in den bildnerischen Künsten die absolute für ideale Gestalten. — Diese griechische Bekleidung bestand für Jünglinge und Männer zunächst aus dem Chiton, einem gewöhnlich aus Wollenstoff oder Linnen gefertigten, meistens bis zu den Knieen herabreichenden, hemdartigen Kleid, das ein schönes Gefälte zuließ und in der Taille von einem Gürtel umschlossen war. Die Aermel reichten nur bis zum Armgelenk oder blieben ganz weg. Ueber den Chiton trug man ein großes, wollenes, ungenähtes Umwurfgewand, das Himation, das man vom linken Arme aus über den Rücken, dann über oder unter dem rechten Arme her wieder nach dem linken und über denselben hinwegschlug, so daß es, schön fallende und graziös geschwungene Falten bildend, je nach dem Wurf, entweder bis zu den Knieen oder bis zu den Fußknöcheln herabhing. Beim Reiten, sowie zur Kriegerbekleidung diente statt des Himation ein kürzeres, mantelartiges Umwurfgewand, Chlamys genannt[1]). — Der Farbe nach war die Bekleidung für gewöhnlich die weiße; doch waren, namentlich für festliche Gelegenheiten, auch andere Farben üblich, besonders Blau, Hellgrün und Purpur.

Bei den Römern war die Bekleidung fast ganz dieselbe, wie bei den Griechen; die Tunica glich dem Chiton, die Toga dem Himation; der Chlamys entsprach in der römischen Kriegerbekleidung das Sagum, in der der Kaiser und Feldherren das

---

[1]) Für das weibliche Geschlecht bestand die Kleidung ebenfalls aus Chiton und Himation; Ersterer war jedoch noch weiter und faltiger als der für Männer; auch verhältnißmäßig viel länger; länger nehmlich als der eigene Körper, so daß er, um die Füße frei zu lassen, heraufgezogen wurde und der heraufgezogene Theil als Ueberhang über den Gürtel herabfiel. Die Brust war durch den oberen Theil des gewöhnlichen Chiton zwar schon bedeckt, gleichwohl wurde derselbe oft auch noch am oberen Theile verlängert, so daß von den Schultern herab noch ein zweiter, Brust und Rücken bedeckender, Ueberhang herabfiel. Das Himation der Frauen war von dem der Männer wenig verschieden.

purpurfarbige, goldgestickte Paludamentum. Allerdings aber traten, was bei den Griechen bis in die Blüthenzeit ihres Volksthums hinein noch nicht der Fall war, bei den Römern in der Kaiserzeit bereits Kleidermoden ein. — Bei den Culturvölkern des Mittelalters und in der Neueren Zeit wurde die Bekleidung eine viel mannigfaltigere und eine wesentlich andere und namentlich in der Neuesten Zeit noch überdies eine modisch fortwährend wechselnde. — Wir können hier auf das Specielle der griechischen und römischen und auf die bei anderen Nationen in den verschiedenen Zeiten herrschend gewesenen und resp. noch heutigen Tags herrschenden Bekleidungsweisen unmöglich näher eingehen. Da die Kenntniß derselben aber für ästhetische Darstellungen von Wichtigkeit ist, verweisen wir auf die diesen Gegenstand behandelnde Litteratur 2c. und führen u. a. an: „Spalart, Versuch über das Costüm der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeiten, herausgegeben von Albrecht. Wien 1796—1799." — „Lecomte, Costumes de théâtre de 1600—1830. Paris. 108 Bl." — „Die Theater-Costüme des berliner Theaters von 1789—1813 unter Iffland, von 1816—1823 unter Brühl. Berlin." — „Eichfeld, zur Geschichte des Costüms" (im Morgenblatt 1846 und 1847). — Als neuestes, sehr zu empfehlendes Werk nennen wir das von H. Weiß, „Costümkunde, Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes, von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Mit zahlreichen Abbildungen. Stuttgart 1856. 2c." — Im Uebrigen ist hier auch auf Klemm's allgemeine Culturgeschichte der Menschheit und andere derartige Werke zu verweisen.

§. 123. Fortsetzung. — Für nothwendig aber erachten wir es, hier wenigstens den wesentlichen Unterschied zwischen der antiken und der modernen, insbesondere der in unserer Zeit herrschenden Bekleidungsweise hervorzuheben, und demnächst einige Bemerkungen über die bei ästhetisch-gymnastischen Darstellungen anzuwendende Bekleidung hinzuzufügen.

Sehen wir ab von den kleinen Bekleidungsstücken, der Kopfbedeckung, der Fußbekleidung und von den besonderen Putzstücken,

so zeigt sich jener wesentliche Unterschied zunächst darin, daß, während in der griechischen Bekleidung das eine Hauptstück (Chiton) ein nur wenig zugeschnittenes und wenig genähtes Kleidungsstück, und das andere (Himation) ein gänzlich unzugeschnittenes Umwurfgewand ohne alle Naht war, unsere moderne männliche Bekleidung dagegen in ihren drei Hauptstücken (Rock, Hose und Weste) aus künstlich den Körperformen nach zugeschnittenen, zusammengesetzten und vielfach genähten Kleidungsstücken besteht, welche alle drei angezogen werden und so recht eigentlich einen „Anzug" ausmachen. Was man bei einem solchen Anzug zu sehen bekommt, sind nun aber nicht die lebendigen Formen des Körpers, sondern gestreckte Säcke mit steifen Falten und todten Flächen. Denn wenn auch das Allgemeinste der Formen übrig bleibt, so gehen hier doch die schönen organischen Wellen verloren, und wir erblicken näher nur etwas durch äußere Zweckmäßigkeit Hervorgebrachtes, etwas vom Schneider Zugeschnittenes und Geformtes, das da herübergezogen, dort fest, hier schlaff, dort straff ist, überhaupt unfreie Formen und nach Nähten, Knopflöchern, Knöpfen hin und her gelegte, bleibende Falten und Fältchen. In der That ist daher solche Kleidung eine bloße Ueberdeckung, ein von Schneiderhand gefertigtes Futteral, in welchem die Person drin steckt, oder eine unlebendige Schale, mit welcher sie überzogen ist[1]). — Solchem „Anzug" gegenüber erscheint nun die griechische Bekleidung im eigentlichsten Sinne des Worts als „Tracht" der Person. Im entschiedensten Gegensatz zum modernen „Anzug", welcher je nach der eben allgemein herrschenden Mode abstrakt gleichförmig für Alle gemacht ist, so daß in diesem Uniformen das Individuelle und Persönliche negirt wird, ist die griechische „Tracht" eine persönlich lebendige, beseelte Kleidung, welche, wie sie am Körper von einem Jeden in individueller Weise getragen und durch die Aktionen, Gesten 2c. in ihrer Form fortwährend momentan verändert wird, als unmittelbarer Ausdruck der Individualität und des persönlichen Charakters erscheint. „Wo diese Kleidung bei ruhigem Verhalten des Körpers auf den Gliedern

---

[1]) Vergl. Hegel, Aesthetik II.

aufliegt, zeigt es deren Schwellung einfach auf, wo sie in Falten sich aufwirft, abfällt, sind diese eben durch die Art, wie der andere Theil am Körper anliegt, durchgängig bestimmt und setzen also diese Ausprägung in bewegter, vervielfältigter, so zu sagen colorirter Weise fort. Bei wirklicher Bewegung verstärkt sich dieses Verhältniß, der Affekt fährt gleichsam auch in das Gewand wie eine Art selbstständiger Geist, indem die Bewegung in dem Gewande noch nachdauert, auch wenn der Handelnde augenblicklich mit der Bewegung innehält. Ein solch umgenommenes Gewand setzt reich, stattlich, graziös, ehrwürdig den ganzen herrlichen Gliederbau, wie durch unzählige Geister, die sein Geheimniß aus allen Schwellungen, Falten und Furchen verkündigen, in Musik"[1]).

Was nun die Verwendung der griechischen Tracht zu Darstellungen anbetrifft, so versteht es sich von selbst, daß sie überall da die geforderte ist, wo der Darstellungsinhalt dem griechischen Leben entnommen wird oder direkt antike Verhältnisse und Zustände betrifft; aber nach dem oben Gesagten ist es ebenso unzweifelhaft, daß zu allen solchen ästhetisch-gymnastischen Darstellungen überhaupt, welche dem Gebiete des Ideal- oder Rein-Schönen zugehören, die griechische Tracht als die geeignetste erscheint. So unzweifelhaft dies aber ist, so darf man nicht meinen, daß diese Tracht die durchweg ausreichende und die ausschließlich in Anwendung zu bringende sei. Auch andere Trachten und resp. Anzüge haben, wie ihre ethische, so auch ihre ästhetische Berechtigung, und sie müssen, wo sie durch den Darstellungsinhalt für die Darstellung gefordert sind, Anwendung finden. Für solche Fälle wird man sich unter Umständen sogar jedes eben modischen, wenn auch noch so unschönen oder geschmacklosen Anzugs bedienen müssen. Jedenfalls aber bleibt es gerathen, nur solche Darstellungen überhaupt zu wählen, deren Art und Inhalt die antike oder ihr ähnliche Bekleidungen bedingen oder auch andere charakter- und geschmackvolle oder gefällige Trachten und Anzüge. Eine weitere Beschränkung in der Auswahl der Darstellungen wird dann noch insofern eintreten, als man sich mit

---

1) Vischer, Aesthetik III.

solchen begnügen muß, zu welchen eine entsprechende Bekleidung zu Gebote steht oder mit den disponibeln Mitteln zu beschaffen ist. Was in Betreff dessen und aller sonstigen Ausstattungs-Angelegenheiten je nach den obwaltenden Umständen zu thun sei, muß der Umsicht und dem praktischen Sinne des die Darstellungen anordnenden und leitenden Gymnasten überlassen bleiben.

b. Systematische Uebersicht über die ästhetisch-gymnastischen Uebungen und Darstellungen.

In der nachstehenden, systematisch geordneten Uebersicht sind sub A. und B. die Mimik und die Orchestik voneinander geschieden. Diese Scheidung kann nach dem früher Abgehandelten nicht mißverstanden werden. Wir sahen, daß das Mimische ein wesentliches Element der Orchestik ist; aber dieses Orchestisch-Mimische ist, wie wir in §§. 108, 110 u. 111 zeigten, das an eine metrisch geregelte Rhythmik gebundene, welchem dann eben die ungebundene, nicht orchestische Mimik gegenübersteht. Diese letztere, theils für sich hervortretende, theils mit der Lautsprache sich verbindende Mimik ist es, die wir hier unter A. rubriziren.

A. Mimische Uebungen und Darstellungen.

Es ist hier unter Bezugnahme auf §. 1 und den Schlußsatz von §. 76 ausdrücklich nochmals zu bemerken, daß der Betrieb mimischer Uebungen und Darstellungen, wie der Aesthetischen Gymnastik überhaupt, eine gediegene pädagogisch-gymnastische Ausbildung der theilnehmenden Individuen voraussetzt und resp. auch eine genügende Ausbildung derselben in der Wehrgymnastik. Indessen sind hier doch noch ganz eigens einige besondere Vorbereitungsübungen mit aufzunehmen, welche bereits von Solchen zu üben wären, die sich noch im reifern Knabenalter befinden und somit noch nicht den ganzen Uebungscyklus der Pädagogischen Gymnastik durchgegangen sein konnten und die auch noch nicht die Lebens- und Geistesreife erlangten, welche für den Betrieb der Aesthetischen Gymnastik ebenfalls vorausgesetzt werden muß.

α) Vorbereitende Uebungen.

§. 124. Elementare Gliederübungen auf der Stelle. Sie betreffen die Bewegungen der einzelnen Gliedmaßen des Körpers: Kopf, Rumpf, Arme und Hände, Beine und Füße. — Wir haben bereits in dem von uns bearbeiteten Leitfaden für die Freiübungen[1]) §. 90—93 eine kurze Reihe solcher Uebungen näher angegeben. — Es gehören hierher namentlich auch die (schon oben §. 104 u. §. 75 besprochenen) Fußversetzungen und der ohne Fortbewegung von der Stelle zu bewirkende Wechsel aus einer Fußposition in die andere. — Eine besondere Sorgfalt hat man auf die Bewegungen und Halten der Arme und Hände zu verwenden. Die im erwähnten Leitfaden nur beispielsweis angegebenen Armheben langen bei Weitem nicht aus. Die Lagen, in welche die Arme und Hände durch eine bestimmte Bewegung gelangen, werden, wenn sie auf einige Augenblicke oder eine längere Weile innebehalten bleiben, Halten genannt; dabei werden unterschieden und geübt: Parallelhalten, Divergenzhalten, Convergenzhalten und Diver8halten, und je nach der Höhe, in welche dabei die Hände zu liegen kommen: hohe, mittlere (in der Höhe der Brustmitte) und niedere. Der Wechsel aus einer Halte in die andere ist in mannigfacher Weise zu üben, und zwar zunächst und hauptsächlich in einem langsamen, ruhigen Tempo, dann aber auch in einem rascheren, jedoch nicht heftigen Tempo. Außer den schon zum Einnehmen der verschiedenen Armhalten erforderlichen Armbewegungen hat man, sowohl mit dem einzelnen, als auch mit beiden Armen zugleich noch mancherlei Führungsbewegungen zu üben, namentlich das Führen in Kreis- und Wellenlinien.

§. 125. Combinationen von Gliedbewegungen zu Totalbewegungen. Diese Uebungen betreffen Bewegungen, an welchen sich mehrere oder alle Gliedmaßen des Körpers entweder genau gleichzeitig oder in bestimmter Aufeinanderfolge betheiligen. Auch von solchen Uebungen sind in dem erwähnten Leitfaden (§. 94 bis 96) einige Beispiele aufgenommen. Es kommt bei dem Betrieb dieser Uebungen wesentlich darauf an, in die zu einer Totalbewegung sich vereinigenden Gliedbewegungen die gehörige Concordanz zu bringen. — Werden Fußversetzungen in der Art repetitorisch ausgeführt, daß dadurch der Körper von der Stelle fortbewegt wird, so entsteht als Totalbewegung das Gehen, und zwar je nach der Richtung: das Vorwärts-, Rückwärts- und

[1]) Die gymnastischen Freiübungen. Zweite Auflage. Berlin 1855.

Seitwärtsgehen ꝛc. Die Gangbewegung als solche ist aber schon Uebungsgegenstand der Pädagogischen Gymnastik und braucht daher hier nicht eigens aufgenommen zu werden. Sofern jedoch bei dem Gang gewisse ästhetische und resp. mimische Momente zu beobachten sind, gehört derselbe wesentlich auch zur Aesthetischen Gymnastik (vergl. §. 79 — 82). In wie weit der Gang zu den hier in Rede stehenden Vorbereitungsübungen gehört, wird sich aus dem folgenden Paragraphen ergeben.

Sowohl in Betreff der im vorigen, wie der im gegenwärtigen Paragraphen angedeuteten Uebungen ist im Allgemeinen zu bemerken, daß in ihnen, als bloßen Vorbereitungsübungen, das eigentlich Mimische noch ganz außer Betracht bleibt. Die Armbewegungen z. B. sind hier durchaus noch nicht als bedeutsame Gesten, oder die Totalbewegungen noch nicht als bestimmte Gebärden zu üben, die Körperhalten noch nicht als mimische Attituden. Es wird mit diesen Vorbereitungsübungen lediglich bezweckt, allgemein ästhetischen Bestimmungen gemäß mit Leichtigkeit und Sicherheit die mannigfaltigsten Stellungen einzunehmen und zu wechseln und die Glieder an sich in graciöser, gefälliger Weise zu bewegen.

§. 126. Anstandsübungen. Diese Uebungen bezwecken, daß man sich ein wohlanständiges Verhalten in Beziehung auf das äußerliche Auftreten und Bewegen im geselligen Leben ꝛc. aneigene. Außer allgemein ästhetischen Bestimmungen sind hier besonders noch convenzionelle Formen und lokale Bedingungen maßgebend. — Als eine durchgehends für alle Fälle nöthige Uebung ist hier die anzuführen, daß man rücksichtlich des Gehens sich in eine gegebene Räumlichkeit gehörig zu finden lerne (vergl. §. 80 S. 315). Routine hierin ist schon für alle hier noch weiter vorzunehmende Uebungen erforderlich. Wir führen von Letzteren u. a. an: 1. Begrüßungen und Ehrenbezeigungen, die sich je nach den lokalen Verhältnissen, den eben vorhandenen Gelegenheiten, den betreffenden Persönlichkeiten u. s. w. in mannigfaltigster Weise modifiziren. Im Allgemeinen wird man hierbei hauptsächlich folgende Fälle zu supponiren haben: Begrüßungen und Ehrenbezeigungen beim Begegnen und im Vorübergehen, beim Herantreten an eine Respektsperson, beim Eintreten in eine Gesellschaft, beim Auftreten zu einem Vortrag vor einer Versammlung u. s. w. In allen diesen Fällen gehört natürlich außer der eigentlichen Begrüßung und Ehrenbezeigung auch das Sich-Nähern oder Herantreten wesentlich mit zur Uebung, und ebenso auch das Wegtreten und Sich-Wiederentfernen. 2. Ueberreichungen und Darbietungen z. B. von Ehrengeschenken, Bittgesuchen, Briefen ꝛc. Hierher gehört auch das Herbeiholen

und Anbieten eines Sessels. — 3. Verschiedene andere Uebungen, z. B. das Aufnehmen von zu Boden gefallener kleiner Gegenstände (Handschuh, Blatt Papier 2c.), das Sich-Niedersetzen und Niederlegen und das Aufstehen in anstandsgemäßer Weise (vergl. §. 78 Seite 308 2c.), das Behülflichsein beim Umnehmen eines Mantels oder anderen dergleichen Bekleidungsstücks, u. s. w.

Die hier genannten und andere derartige Uebungen finden nun allerdings auch unmittelbare Anwendung in wirklich mimischen Darstellungen; aber als Vorbereitungsübungen betrieben, soll sich in ihre Ausführung noch nichts Specifisch-Mimisches einmischen. Wie die Benennung „Anstandsübungen" schon andeutet, kommt es hier nur darauf an, in dem äußerlichen Benehmen und Bewegen den Anstand, welcher in bestimmten Lebensverhältnissen und namentlich in feineren Gesellschaftskreisen gefordert wird, bethätigen zu können, und zwar in völlig ungezwungener und durchaus ungezierter Weise. Junge Leute, welche schon durch die häusliche Erziehung und das Leben selbst eine solche Anstandsbildung erlangten, werden der besonderen Anstandsübungen weniger oder gar nicht bedürfen; Anderen dagegen sind sie um so nöthiger, namentlich auch Solchen, deren ganzes Wesen von einer übermäßigen Schüchternheit und Blödigkeit befangen ist.

β) Darstellungen Einzelner.

Während bei den blos vorbereitenden Uebungen die Uebenden in dem gewöhnlichen gymnastischen Uebungsanzug, resp. im gewöhnlichen Gesellschaftsanzug erscheinen, wird zu den nunmehr anzuführenden Darstellungen eine dem Darstellungsinhalt entsprechende oder wenigstens nicht widersprechende Bekleidung angelegt.

1. Attituden.

Für die Ausführung dieser Darstellungen ist das in §. 76 und §. 77 Gesagte in Erinnerung zu bringen und außerdem zu bemerken, daß für die Attitudendarstellungen im Allgemeinen die Kunstgesetze der bildnerischen Künste, insbesondere die der Plastik, zu beachten sind.

§. 127. Attituden als Copien nach plastischen Bildwerken und Gemälden. Obwohl solche Darstellungen an sich ästhetisches Interesse gewähren, würden sie in der Aesthetischen Gymnastik doch nur als Studien zu betrachten sein. — Vergl. §. 77. Seite 301—305.

§. 128. Attituden nach frei gewählten Motiven mit Festhaltung eines bestimmten einzelnen Darstellungsmoments.

§. 129. Attituden mit Veränderung der Darstellungsmomente, ebenfalls nach frei gewählten Motiven.

Wir bemerkten bereits im §. 77, daß in der Aesthetischen Gymnastik die Attituden in zweifacher Beziehung in Betracht kämen; einmal als selbstständige Darstellungen für sich, demnächst aber auch als Durchgangsmomente mimischer Bewegungen und Aktionen. Bei den in §. 128 (auch §. 127) angedeuteten Darstellungen gilt nur die erste, bei den in §. 129 angedeuteten die andere der erwähnten Beziehungen. — Für Attitudendarstellungen, bei welchen nach §. 128 ein bestimmter einzelner Darstellungsmoment festzuhalten ist, sind nach dem früher Gesagten ausschließlich oder doch vorzugsweis nur solche Motive zu wählen, welche einen dauernden seelischen Allgemeinzustand oder eine bestimmte Grundeigenschaft des Gemüths betreffen oder einen bestimmten Affekt als solchen, abstrakt für sich genommen, enthalten; so daß also z. B. zur Darstellung kommen könnten: die Attitude der Traurigkeit, der Begehrlichkeit, der Habgier, des Hochmuths, der Demuth u. s. w. Auch die allegorische Darstellung von Tugenden (und resp. Lastern) gehört hierher. Bei vielen dieser Darstellungen, namentlich bei den letzterwähnten, wird man sich der entsprechenden wesentlichen oder conventionellen Attribute und Embleme zu bedienen haben. — Bei den in §. 129 angedeuteten Darstellungen sind die Attituden als accentuirte oder relativ festgehaltene Durchgangsmomente einer bestimmten, in sich zusammenhängenden Reihe mimischer Bewegungen aufzufassen. Freilich darf hierbei diese Reihe nur eine ganz kurze, nur wenige Momente umfassende, und der Uebergang von der einen zur anderen Attitude muß ohne eigentliche Ortsveränderung des Darstellenden durch eine einfache Vermittelungsbewegung zu ermöglichen sein, weil sonst die Gesammtdarstellung als eine zu bewegte mimische erscheinen würde und nicht mehr als reine Attitudendarstellung gelten könnte.

2. Mimische Bewegungen auf der Stelle.

Es sind hierunter solche Gebärden und mimische Aktionen zu verstehen, bei welchen der Darstellende entweder seine Standbasis mit den Füßen gar nicht verändert oder nur Fußversetzungen im Schrittbereich vornimmt, ohne seinen ursprünglichen Standort zu verlassen.

§. 130. Einzelne Gebärden und mimische Aktionen. Es handelt sich hier um eine praktische Ausführung dessen,

was sub F. 1 unter der Ueberschrift „die mimischen Formen“ in den §§. 59 bis 76 theoretisch dargelegt wurde; diese Ausführung ist hier jedoch so zu bewirken, daß die jedesmalige mimische Aeußerung nicht blos einseitig oder unvollständig durch einzelne bestimmte Leibesglieder, sondern nach §. 76 durch den Körper im Ganzen entsprechend vermittelt wird, die Gebärde also immer als Totalgebärde erscheint. Hierbei versteht es sich aber (nach §. 64. S. 238) von selbst, daß nicht in allen Fällen alle Leibesglieder sich aktuell, d. h. durch wirkliche Bewegung, an der Gebärde betheiligen, sondern daß dies nur je nach der Art und dem Grade der zur mimischen Aeußerung impulsirenden inneren Erregung geschieht. — Die Ausführung solcher vereinzelten Gebärden und Aktionen wird nur als praktisches Studium, und zwar am geeignetsten wohl so betrieben, daß man nach und nach die in §. 61 unterschiedenen Arten von Gebärden durchgeht, indem man von einer jeden eine Reihe von Beispielen ausführt. — Da jede Totalgebärde, wenn sie vollendet ist und festgehalten wird, als Attitude erscheint, so können diese Uebungen auch als Vorübungen zu den in den beiden vorangehenden Paragraphen angedeuteten Darstellungen dienen.

§. 131. Rein-mimische Darstellung innerlich zusammenhängender seelischer Erregungen und Zustände. — Was bei der Ausführung dieser Darstellung im Wesentlichen beachtet werden muß, ist aus dem zu entnehmen, was sub F. 1. d. „von der Aufeinanderfolge und Verbindung der Gebärden und Aktionen“ in den §. 84 &c. gesagt wurde. — Es ist hierbei aber nicht zu übersehen, daß es sich für jetzt nur um solche Darstellungen handelt, welche Fortbewegungen von der Stelle ausschließen. Man hat daher dieser Bedingung entsprechende Motive zu wählen und zugleich solche, deren Explikation einen nur kurzen Verlauf nimmt. — Es entsprechen diese Darstellungen den im §. 129 angedeuteten, nur daß in ihnen nicht das attitudenhafte Verhalten und Verharren, sondern die bewegte Mimik das Vorwiegende ist.

§. 132. Mimische Darstellungen in Verbindung mit declamatorischen Vorträgen. — Rücksichtlich des Mimischen sind diese Darstellungen keine wesentlich anderen als die im vorigen Paragraphen angegebenen, nur tritt jetzt mit der Mimik die Declamation in Verbindung. Das hierbei zum Vortrag kommende Gedicht ist natürlich durch seinen Inhalt das Bestimmende sowohl für den mimischen, wie für den declamatorischen Vortrag. Es kommen hier also zunächst die in §. 99 S. 372 &c. angedeuteten Bestimmungen zur Geltung.

§. 133. Mimische Darstellungen in Verbindung mit oratorischen Vorträgen. — Wie in den vorigen der Inhalt

des Gedichts, so ist in diesen Darstellungen der Inhalt der vorzutragenden Rede das Bestimmende. Vergl. §. 98 S. 369.

In Betreff der in beiden vorstehenden Paragraphen angedeuteten Vorträge muß ein vorangehendes Memoriren der vorzutragenden Dichtung oder Rede vorausgesetzt werden, denn das Ablesen gedruckter oder niedergeschriebener Dichtungen und Reden bleibt hier außer Betracht. Solche Personen jedoch, denen ein entschiedenes Talent zur Improvisation eigen ist, können von demselben hier sehr wohl Anwendung machen, wenigstens bei oratorischen Vorträgen.

3. Mimische Bewegungen mit Ortsveränderung.

§. 134. Wie in den drei vorangehenden Paragraphen; nur daß jetzt der Darstellende nicht an einen bestimmten Standort gebunden bleibt, sondern sich je nach den durch den Darstellungsinhalt bestimmten Erregungsimpulsen auch von der Stelle fortbewegt. Diese Fortbewegung wird sich jedoch immer innerhalb einer verhältnißmäßig beschränkten Räumlichkeit zu halten haben. Es kommen hierbei die charakteristischen, mimisch bedeutsamen Gangweisen in Anwendung. Vergl. §. 79—82. — Zu mimischen Darstellungen dieser Art sind in Verbindung mit recitatorischen Vorträgen Monologe aus dramatischen Dichtwerken besonders geeignet.

γ) Ensemble-Darstellungen.

Es sind dies solche Darstellungen, welche nicht durch einen einzelnen Darsteller bewirkt werden, sondern welche durch ein theils simultanes, theils successives, nach einem gemeinsamen leitenden Motiv bestimmten Zusammenwirken von zweien, oder mehreren Darstellern zu Stande kommen.

1. Attitudengruppen.

In Betreff einer blos übungsmäßigen Veranstaltung solcher Darstellungen wird der methodische Betrieb der sein, daß man zuerst Gruppen zu Zweien darstellt und dann erst nach und nach zur Darstellung von Gruppen zu Dreien, zu Vieren u. s. w. übergeht.

§. 135. Attitudengruppen als Copien nach Gemälden und plastischen Bildwerken. — Auch diese Darstellungen sind in der Aesthetischen Gymnastik, wie die in §. 127 angedeuteten, nur als Studien zu betrachten. — Von den Werken der plastischen Kunst werden die aus freistehenden Statuen bestehenden nur Vor-

bilder für Gruppen zu Zweien oder Dreien liefern; dagegen finden sich unter den Reliefdarstellungen der Plastik gar manche geeignete Vorbilder auch für größere Attitudengruppen. Bei der Benutzung solcher Reliefdarstellungen, so wie auch der von Gemälden zu dem hier in Rede stehenden Zweck, darf man aber nicht nach dem Aufstellungsprincip verfahren, nach welchem die s. g. Tableaux vivants gestellt werden (vergl. §. 110 S. 426); d. h. die Aufstellung erfolgt hier nicht absichtlich in einer und derselben Bildfläche, resp. auf einer einzigen Grundlinie, sondern ein jeder der zur Gruppe gehörigen Darsteller hat den Standort auf der Bodenfläche einzunehmen, der ihm in seinem wirklichen Verhältniß zu den Anderen und zur Situation überhaupt zukommt. Dies gilt auch für die in den folgenden beiden Paragraphen anzuführenden Darstellungen.

§. 136. Attitudengruppen nach freigewählten Motiven, mit Festhaltung eines bestimmten Darstellungsmoments.

§. 137. Attitudengruppen mit Veränderung der Darstellungsmomente, ebenfalls nach freigewählten Motiven.

Beide Arten von Darstellungen stehen in Analogie zu den oben in §. 128 u. 129 angegebenen; doch kommt für sie noch dasjenige in Betracht, was im §. 110 Seite 425 über den Einheitspunkt und das Formelle im Allgemeinen bemerkt wurde.

2. Scenische Darstellungen.

§. 138. Rücksichtlich dieser Darstellungen ist auf das in §. 89 und §. 90 Gesagte zu verweisen. Wir fügen hier nur noch Folgendes hinzu.

Scenische Darstellungen können, wie früher bereits bemerkt wurde, nicht füglich als rein-mimische angeordnet werden, es sei denn, daß man sie nur als Uebungen zur Ausbildung des mimischen Talents oder der Curiosität wegen ausführen wollte. Von wirklich ästhetischem Werth können sie nur sein, entweder wenn sich in ihnen die Mimik mit recitatorischem Vortrag verbindet, oder wenn sie als mimisch-orchestische Darstellungen, als mimische Tänze stattfinden. — Auch für scenische Darstellungen muß, wie für die in §. 132 u. 133 angegebenen Darstellungen, ein gehöriges Memoriren des durch Recitation vorzutragenden Dichtwerks vorangegangen sein; ein improvisatorischer Vortrag und mimisches Stegreifspiel, dort bei entschiedenem Talent zur Improvisation als zulässig erachtet, ist hier jedoch, wo zwei und mehrere Personen zusammenwirken sollen, völlig unstatthaft[1]).

---

[1]) Vergl. hierüber Vischer, Aesthetik III. §. 506 u. §. 921.

Zur Ausführung sind hier zu bringen zunächst einscenige, dann aber auch ein- und mehraktige dramatische Dichtwerke. Die Auswahl hat sich nach den Talenten und Kräften der in der Darstellung mitwirkenden Theilnehmer, so wie nach der gegebenen lokalen Räumlichkeit und den disponibeln Ausstattungsmitteln zu richten. — Mehr als bei allen vorher angeführten Darstellungen tritt bei diesen scenischen die Nothwendigkeit eines wiederholten und sorgfältigen Einübens ein, weil ohne ein solches Einüben ein gutes Ensemble unmöglich ist.

B. Orchestische Uebungen und Darstellungen.

Für die systematische Aufstellung der hierhergehörigen Uebungen und Darstellungen ist zunächst die in §. 103 u. §. 108 näher nachgewiesene Unterscheidung der Orchestik in die niedere und die höhere zu beachten. Aus dem dort Gesagten ergiebt sich zugleich, daß, sofern die Ausübung der Orchestik die dazu erforderliche Fertigkeit in den orchestischen Bewegungen voraussetzt, diese Fertigkeit auf methodischem Wege zunächst in der niederen Orchestik gewonnen werden muß, in welcher das eigentlich Mimische noch nicht mit in Betracht kommt.

α) Niedere Orchestik.

1. Vorbereitende Uebungen.

§. 139. Zunächst wären hier wieder dieselben Vorbereitungsübungen anzuführen, welche bereits sub A. α. angegeben wurden. Außerdem sind auch die schon in der Pädagogischen Gymnastik vorkommenden taktogymnastischen Uebungen[1]) hierher zu zählen. Die schon oben in §. 124 und früher erwähnten Uebungen in den Fußpositionen oder Fußversetzungen sind hier dahin zu erweitern, daß jetzt die verschiedenen Fußversetzungen in mannigfacher, auf die Ausführung zusammengesetzter Tanzschritte vorbereitender Weise combinirt und mit Erhebungen (Elevés), Senkungen (Pliés) u. s. w. verbunden werden. Auch die verschiedenen Schritt- und Trittweisen (§. 104 S. 394) beim Fortbewegen sind hier zu üben. — Das Erlernen bestimmter Tanzschritte und besonderer Bewegungen, wie sie zu bestimmten Tänzen wirklich verwendet werden, gehört

---

[1]) S. d. Abschnitt II d. Buchs. 2. Auflage. §. 88; so wie den Leitfaden für „die gymnastischen Freiübungen" sub II. D.

jedoch nicht hierher, sondern zur Einübung dieser Tänze selbst. — Sofern die zu gewissen Tänzen gehörige Führung und Handhabung rhythmischer Instrumente einer besonderen Einübung bedarf, gehört auch diese hierher; jedoch kann sie auch bis zur Einübung der betreffenden Tänze selbst verschoben bleiben.

Die Vorbereitungsübungen sind, wie schon oben bemerkt wurde, bereits während des reiferen Knabenalters der Uebenden in den Betrieb der gymnastischen Uebungen mit aufzunehmen; ja es mögen in diesem Lebensalter auch schon die einfacheren der in §. 140 angegebenen Tänze erlernt werden.

2. Die verschiedenen Tänze.

§. 140. Reigentänze. — Vergl. §. 107: 1.
§. 141. Kolonnentänze. „ „
§. 142. Gruppentänze. „ „

Bei der Einübung dieser Tänze können die Uebenden im gewöhnlichen Uebungsanzug erscheinen; bei der Vorführung vor Anderen oder bei der Ausführung in Gesellschaftskreisen ist der Gesellschaftsanzug anzulegen.

§. 143. Charaktertänze. — Vergl. §. 107: 2.

Die Einübung dieser Tänze kann ebenfalls im gewöhnlichen Uebungsanzug erfolgen, jedoch müssen dabei die Uebenden mit den zur vollständigen Ausführung des einzuübenden Tanzes etwa erforderlichen Apparaten (rhythmischen Instrumenten, Waffen, Fähnchen, Stäben, Reifen u. s. w.) versehen sein. Bei der Aufführung selbst ist das entsprechende Kostüm anzulegen oder wenigstens eine Bekleidung, die dem Charakter des Tanzes nicht widerspricht und die durch an ihr angebrachte, das Charakteristische des eigentlich erforderlichen Kostüms andeutende, kleine Stücke und Abzeichen ausgestattet wird.

β) Höhere Orchestik.

Die höhere Orchestik unterscheidet sich von der niederen, wie wir gesehen, dadurch, daß in ihr zu den rein orchestischen Bewegungen noch das Mimische als wesentliches Moment hinzutritt. — Muß nun also für die Ausführung mimisch-orchestischer Darstellungen bei den Ausführenden sowohl einerseits die in der niederen Orchestik bereits zu gewinnende Fertigkeit in den rein orchestischen Bewegungen, wie auch andererseits die Fähigkeit, alles durch Mimik Darstellbare in rein mimischen Bewegungen bestimmt, klar und ausdrucksvoll mit Leichtigkeit und schönheitsgemäß darstellen zu können, vorausgesetzt werden: so bleibt hier gleichwohl

noch Zweierlei einer sehr sorgfältigen Erlernung und Einübung, benöthigt. Erstens, daß man lerne, die mimischen und die orchestischen Bewegungen in die gehörige Concordanz miteinander zu bringen. Hierbei ist das in den §§. 111 bis 113 Gesagte zu beachten. — Zweitens ist in allen Darstellungen, in welchen zwei oder mehrere Darsteller zusammen wirken müssen, dieses Zusammenwirken einer sorgfältigen Einübung zu unterziehen, damit ein gutes Ensemble erzielt werde. Bei umfassenderen Kompositionen muß diese Einübung erst von Parthie zu Parthie, resp. von Scene zu Scene u. s. w. fortschreiten und dann auch noch mit der Gesammtcomposition im Ganzen vorgenommen werden.

1. Rein mimisch-orchestische Darstellungen.

Es sind hierunter solche mimisch-orchestische Darstellungen zu verstehen, welche nur unter Mitwirkung der Instrumentalmusik stattfinden.

§. 144. Darstellungen rein-lyrischer Art. — Vergl. §. 114.

§. 145. Darstellungen episch-lyrischer Art. — Vergl. §. 114.

§. 146. Darstellungen dramatisch-lyrischer Art. — Vergl. §. 114.

2. Hyporchematische Tänze und Darstellungen.

§. 147. In diesen Tänzen und Darstellungen tritt zu den mimischen und orchestischen Bewegungen auch noch der Gesang als Darstellungsmittel hinzu, theils ohne Instrumentalmusik, theils unter Begleitung oder wesentlicher Mitwirkung derselben. — Vergl. §§. 115 u. 116.

Die Klassifizirung dieser Tänze und Darstellungen kann zunächst nach Anleitung des in §. 116 Gesagten erfolgen, übrigens aber nach Analogie der vorhin sub 1 angedeuteten Eintheilung.

Wird ein in sich abgeschlossener hyporchematischer Tanz von einem einzelnen Darsteller, also als Solotanz, ausgeführt, so entspricht eine solche Darstellung den sub A. in den §§. 132 u. 134 angedeuteten, nur daß bei ihr statt des declamatorischen Vortrags der Gesangsvortrag mit den mimischen Bewegungen, welche hier rhythmisch geregelte sind, sich verbindet. In gleicher Hinsicht stehen die hierhergehörigen Ensemble-Darstellungen in Analogie zu den sub A. §. 138 angegebenen.



Anhang.

A. Ueber das Spiel im Allgemeinen und die gymnastischen Spiele im Besondern.

Abgesehen von allem blos fragmentarischen und allem rein sinnlosen Thun des Menschen, so lassen sich die unendlich mannigfaltigen menschlichen Thätigkeitsäußerungen unter drei Kategorien befassen, deren Unterscheidung in mehrfacher Hinsicht von Wichtigkeit ist. Diese Thätigkeitsäußerungen sind nehmlich entweder Arbeit oder Uebung oder Spiel. Das durchgehende Unterscheidungsprincip hierbei liegt in dem Motiv der Thätigkeit.

Die Arbeit umfaßt alle diejenigen Thätigkeitsäußerungen, bei welchen eine Anwendung der Leibes- und Seelenkräfte direkt behufs Herstellung eines bestimmten realen Produkts, eines Werks, oder behufs Erfüllung bestimmter Pflichten oder des Lebensberufs überhaupt stattfindet. Alle Arbeitsthätigkeit als solche besteht sonach in einem rein objektiven Thun, das einen, außer ihm selbst liegenden, praktischen oder ethischen Zweck zum unmittelbaren Motiv hat.

Die Uebung, als solche, besteht dagegen in einem rein subjektiven Thun, dem lediglich die Absicht als unmittelbares Motiv zum Grunde liegt, daß das übende Subjekt durch seine Thätigkeit seine eigenen Leibes- und Seelenkräfte, Anlagen &c. frei mache, entwickele, steigere und ausbilde, sei es im Allgemeinen und harmonisch, oder sei es mehr oder weniger einseitig für ein bestimmtes anderes, als Arbeit oder als Spiel zu betreibendes Thun. Der Uebung an und für sich liegt sonach als unmittel-

bares ein pädeutisches Motiv zum Grunde. Durch das Ueben wird nur die Fähigkeit und Fertigkeit des Subjekts im Allgemeinen oder zu anderweitig bestimmtem Thun erstrebt und, sofern ohne fortgesetztes Ueben die Fähigkeit und Fertigkeit sich mindern oder gänzlich schwinden kann, auch die Erhaltung derselben beabsichtigt.

Dem Spiele endlich, als menschlicher Thätigkeitsäußerung, liegt nun an und für sich weder ein pädeutisches Motiv zum Grunde, noch besteht es in einem berufs-, oder pflichtmäßigen, oder auf ein reales Produziren und Wirken gerichteten Thun. Die Spielthätigkeit äußert sich entweder ganz unwillkürlich aus Naturtrieb in Folge eines Ueberflusses von Lebenskraft als rein natürliche Thätigkeit oder, wo sie in einem bewußten und gewollten Thun besteht, ist Erholung und Genuß ihr unmittelbares Motiv.

Bei der Unterscheidung dieser drei Thätigkeitsweisen hat man aber wohl darauf zu achten, daß es rücksichtlich des Motivs immer nur das ursprüngliche, unmittelbar gesetzte ist, nach welchem sie sich wesentlich unterscheiden; im Uebrigen stehen sie in so inniger Beziehung zueinander und treffen in ihren Folgen zum Theil so sehr zusammen, daß der Unterschied faktisch aufgehoben erscheint und nur als principieller geltend bleibt. — So zeigt sich sogleich, daß, weil jede Thätigkeitsäußerung zur Entwickelung, Steigerung und Ausbildung der thätigen Kräfte beitragen kann, auch sowohl die Arbeit wie das Spiel eine pädeutische Wirkung mit sich bringen kann und insofern sich als Uebung betrachten und behandeln läßt. So zeigt sich ferner, daß der Arbeitende in seiner Arbeit Genuß finden und daß ihm auch durch einen geeigneten Wechsel in den Arbeiten die eine Arbeitsthätigkeit zur Erholung nach einer anderen vorangegangenen dienen kann; die Arbeit kann insofern also dasselbe als Wirkung mit sich bringen, was in der unmittelbaren und eigentlichen Tendenz des Spiels liegt. Daß das Spiel seinerseits in gewisser Hinsicht als Uebung betrachtet und behandelt werden kann, ergiebt sich aus dem vorhin schon Gesagten, und daß manchen Arten von Spielen eine pädeutische Wirkung in sehr hohem Maße beiwohnt, ist allbekannt. Mit der Arbeit steht das Spiel insofern in Beziehung, als für viele Spiele Inhalt und

Form von irgend einer Arbeitsthätigkeit, oder aus dem praktischen oder Berufsleben überhaupt entlehnt wird, wie sich das z. B. sehr augenfällig in den Soldatenspielen der Knaben und im Puppenspiele der Mädchen zeigt, überhaupt aber in fast allen Spielen, in welchen der Nachahmungstrieb der psychische Impuls der Spielthätigkeit ist.

So wenig nun aber die gegenseitigen Beziehungen der drei Thätigkeitsweisen zueinander zu verkennen sind, so bleibt es doch wichtig, ihres wesentlichen oder principiellen Unterschieds sich stets bewußt zu bleiben und sie auch faktisch nicht miteinander zu verwechseln. Inwiefern dies wichtig ist, wird sich, so weit es für uns hier von Belang ist, im Verlauf unserer nachfolgenden Betrachtungen ergeben, die sich nun eigens auf das Spiel richten.

Jede Thätigkeitsäußerung besteht und bekundet sich in Bewegung, also auch Arbeit, Uebung und Spiel. Als menschliche Thätigkeitsäußerungen können sie ebensowohl in leiblichen, wie in psychischen und geistigen Bewegungen bestehen. Welcher Art nun aber auch die Bewegung sein möge, als spielende Bewegung oder als Spiel hat sie gegen die Arbeit und Uebung das Eigenthümliche, daß sie eine durchaus zwanglose und leichte Bewegung ist. Schon die Etymologie des Wortes „Spiel" weist hierauf hin, und ein näheres Eingehen in das Wesen der verschiedensten Spiele, so wie eine genauere Betrachtung jeder mit dem Ausdruck Spiel bezeichneten Erscheinung bestätigt es.

Was hierbei das „zwanglos" anbetrifft, so ist es ebensowohl in physischem, wie in psychischem und moralischem Sinne zu nehmen. — Im physischen Sinne genommen, ist eine Bewegung eine zwanglose und insofern spielende, wenn ihr ein gewisser „Spielraum" gewährt ist, d. h. wenn ihr nicht blos der unbedingt nöthige, sondern noch etwas mehr Raum gestattet ist und keine mechanische oder überhaupt äußere Macht sie irgend wie zwingt, nur eben in dieser oder jener festbestimmten Bahn und Weise ihren Fortgang zu nehmen. — Zwanglos in psychischem Sinne können Bewegungen nur sein und als spielende sich erweisen, wenn die Seele sich nicht in Stimmungen und Zuständen befindet, welche die freie Wirksamkeit der inneren Bewegungs-

impulse behindern oder hemmen. In Schwermuth, Trauer, Kummer ꝛc. spielt man nicht, und mehr oder weniger wird das Spiel auch behindert durch solche Zustände, bei welchen die Seele selbst in einer gewissen „Befangenheit" ist, wie u. a. bei Aengstlichkeit, Schüchternheit, Blödigkeit u. s. w. Daß man sehr oft ganz eigens seine Zuflucht zum Spiele nimmt, um Schwermuth, Trauer, Kummer ꝛc. zu verscheuchen, und daß man durch angemessene Spiele sich von Aengstlichkeit, Blödigkeit und anderen dergleichen Befangenheiten zu befreien vermag, das hebt das vorhin Gesagte nicht auf. In solchen Fällen wird das Spiel als Mittel, nehmlich als therapeutisches oder resp. als pädeutisches angewendet, es ist nicht mehr reinhin Spiel. Zum wahren, eigentlichen Spiel wird es hier nur in dem Maße, als man dabei frei wird oder wenigstens sich frei fühlt von jenen Stimmungen und Zuständen. — Das Spiel ist endlich ein zwangloses Thun auch in moralischer Hinsicht, indem es nicht aus moralischer Nöthigung unternommen wird, nicht ein Thun ist, zu welchem man moralisch verpflichtet wäre. Man kann sich zwar unter Umständen aus Geselligkeitsrücksichten verbunden fühlen, an einem von Anderen unternommenen Spiele theilzunehmen; dann aber erfolgt die Betheiligung entweder bereitwillig und gern, und das Mitspielen wird so auch für den Betreffenden ein zwangloses Thun, was es für die übrigen Spielenden ursprünglich ist; oder die Betheiligung erfolgt mit innerem Widerstreben, und dann steht sie mit der Grundbestimmung des Spiels, Genuß und Erholung zu gewähren, in Widerspruch für den Betreffenden, und es kann das Spiel auch für die anderen Theilnehmer nur in so weit reines, ungetrübtes bleiben, als jenes Widerstreben für sie und für den Gang des Spiels nicht merkbar wird. In beiden Fällen übrigens, bei bereitwilliger wie bei widerwilliger Theilnahme des Einzelnen an einem von Anderen unternommenen Spiele, bleibt dieses selbst an und für sich und für die eigentlichen Unternehmer immer nur ein Thun, das völlig freiwillig, ohne moralische Nöthigung unternommen ist. Das Spiel, als solches liegt außer dem Bereiche der positiven moralischen Gesetze oder Pflichten[1]).

[1]) Das Spiel ist nur den negativen moralischen Gesetzen, den s. g. moralischen Verboten unterworfen, nehmlich insofern als dieselben jedes an

Das zweite der spielenden Thätigkeit Charakteristische ist, wie oben bemerkt, daß sie in leichter Bewegung besteht und erscheint, und zwar ist hierbei das „leicht" sowohl in Beziehung auf die thätige Kraft, wie in Beziehung auf die zur Ausführung des Spiels erforderliche Geschicklichkeit zu nehmen. — Hinsichtlich der thätigen Kraft kommt es hier aber keineswegs darauf an, daß das zur Ausführung des betreffenden Spiels erforderliche Maß von Kraft an und für sich ein geringes sei, sondern nur darauf, daß dem Spielenden in jedem Momente des Spiels, auch wo es beträchtlichen Kraftaufwand erheischt, über jenes Maß hinaus noch ein merklicher Ueberschuß an Kraft zur freien Verwendung disponibel bleibe, damit auch insofern das Spiel nicht zu etwas Erzwungenem oder Gewaltsamem werde. — Aehnlich verhält es sich hinsichtlich der Geschicklichkeit. Manche Spiele erfordern gar keine besonderen Fertigkeiten und sind an und für sich leichte, andere setzen mehr oder weniger dergleichen Fertigkeiten, ja viele Spiele sehr schwer zu erlangende voraus. Gleichviel aber, ob und welche besondere Fertigkeiten ein Spiel verlangt, immer wird es seinen wahren Charakter als Spiel nur in so weit behaupten, als es ohne Hemmung und Stockung seinen Fortgang nimmt, d. h. leicht von Statten geht. Wie sehr das leichte von Stattengehen zum Charakter des Spiels gehört, läßt sich auch daraus entnehmen, daß man das Wort im gewöhnlichen Sprachgebrauch bildlich auch auf das Verrichten von Arbeiten überträgt, indem man von Jemand, der mit auffallender Leichtigkeit selbst schwierige Arbeiten vollbringt, sagt: „er vollbringe sie wie spielend," oder: „selbst die schwerste Arbeit sei ihm ein Spiel" u. s. w. Für diejenigen Spielenden, welche die zur Ausführung eines Spiels erforderliche Geschicklichkeit noch nicht im genügenden Grade besitzen, erhält das Spielen mehr oder weniger den Charakter einer Spiel-Uebung; sie haben das Spiel erst einzuüben, zu erlernen. — Das leichte von Stattengehen des Spiels kommt bei einer gewissen Klasse von Spielen

---

und für sich unmoralische und demoralisirende Spiel verbieten, so wie auch verbieten, daß über der faktischen Ausführung zulässiger Spiele die Erfüllung der Lebens- und Berufspflichten versäumt und beeinträchtigt werde.

noch in einer besonderen Beziehung wesentlich in Betracht; nehmlich bei solchen Spielen, in deren Tendenz es liegt, nicht blos den Spielenden selbst, sondern auch Anderen oder sogar diesen allein oder doch vorwiegend ihnen Genuß und Erholung zu gewähren; bei Spielen also, welche für Zuschauer oder allgemein für die Anschauung bestimmt sind und die daher auch mit dem allgemeinen Namen „Schau-Spiele" benannt werden.

Wir haben das Spiel jetzt in Beziehung auf das ihm zum Grunde liegende Motiv einer näheren Betrachtung zu unterziehen. — Versteht man unter Motiv überhaupt jeden „Beweggrund," gleichviel ob derselbe ein bewußter und gewollter oder ob er ein unbewußter, rein natürlicher sei, ein blos instinktiver „Antrieb", so wird hier nothwendig zunächst dieser Antrieb in Betracht kommen müssen; denn in der That zeigt sich derselbe als erster Beweggrund zum Spielen, und zwar nicht blos bei dem Menschen, sondern überhaupt bei allen lebendigen Wesen. Auch die Thiere spielen; jedoch, als Wesen ohne Bewußtsein, eben nur in Folge jenes Antriebs, den man ganz passend „Spieltrieb" nennt. Dieser Trieb ist auch dem Menschen eigen und ist, so lange dieser, wie in seinem ersten Kindheitsalter, sich noch nicht nach bewußten und gewollten Motiven bethätigt, als reiner Naturtrieb das alleinige Motiv auch seines Spielens. — Der Thätigkeitstrieb überhaupt ist in jedem animalen Individuum allerdings zunächst auf die Erhaltung des Eigenlebens und der Gattung und auf die Befriedigung aller hiermit zusammenhängenden Bedürfnisse gerichtet. Die Vollziehung aller hierzu nöthigen Lebensverrichtungen, so weit dieselben nicht in rein organischen Akten bestehen, ist das natürliche Vorbild der arbeitenden Thätigkeit des Menschen als solchen und kann auch in Beziehung auf die Thiere als Arbeitsthätigkeit bezeichnet werden. Aber sobald das Individuum seines Lebens unmittelbar sicher ist, jene Lebensbedürfnisse befriedigt sind und die zu ihrer Befriedigung durch die Arbeitsthätigkeit verwendeten Kräfte nicht erschöpft sind, treibt, namentlich so lange das Individuum noch im Aufleben begriffen und noch im Vollbesitz seiner Lebensfülle ist, das Leben dennoch zur Thätigkeit, und dieser Lebenstrieb manifestirt sich dann eben als Spielthätigkeit.

„Wenn den Löwen kein Hunger nagt und kein Raubthier zum Kampf herausfordert, so erschafft sich die müßige Stärke selbst einen Gegenstand: mit muthvollem Gebrüll erfüllt er die hallende Wüste, und in zwecklosem Aufwand genießt sich die üppige Kraft. Mit frohem Leben schwärmt das Insekt in dem Sonnenstrahl; auch ist es sicherlich nicht der Schrei der Begierde, den wir in dem melodischen Schlag des Singvogels hören. Unleugbar ist in diesen Bewegungen Freiheit, wenn auch nicht von dem Bedürfniß überhaupt, so doch von einem bestimmten, von einem äußern Bedürfniß. Das Thier arbeitet, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Thätigkeit ist, und es spielt, wenn der Reichthum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Thätigkeit stachelt. Selbst in der unbeseelten Natur zeigt sich ein solcher Luxus der Kräfte und eine Laxität der Bestimmung, die man in jenem materiellen Sinne wohl Spiel nennen könnte. Der Baum trägt unzählige Keime, die unentwickelt verderben, und streckt weit mehr Wurzeln, Zweige und Blätter nach Nahrung aus, als zu seiner und zu seiner Gattung Erhaltung verwendet werden. So giebt uns die Natur schon in ihrem materiellen Reich ein Vorspiel der Unbegränztheit. Von dem Zwange des Bedürfnisses oder dem physischen Ernste nimmt sie durch den Zwang des Ueberflusses oder das physische Spiel den Uebergang zum ästhetischen Spiele und, ehe sie sich in der hohen Freiheit des Schönen über die Fessel jedes Zwecks erhebt, nähert sie sich dieser Unabhängigkeit von Ferne schon in der freien Bewegung, die sich selbst Zweck und Mittel ist[1]."

Der Spieltrieb als psychischer Impuls, in seiner natürlichen Unmittelbarkeit, verhält sich in der menschlichen Seele zunächst nicht wesentlich anders als in der thierischen. Aber im weitern Verlaufe des Lebens verbleibt der Spieltrieb des Menschen nicht in jener natürlichen Unmittelbarkeit. Je mehr der Mensch zum Selbstbewußtsein und zum Bewußtsein überhaupt kommt, je mehr er zu einem freien, sich selbst bestimmenden Wesen wird, um so mehr influiren die geistigen Potenzen und die durch sie herbeigeführten Lebensverhältnisse, wie überhaupt jeden Trieb, so auch den Spieltrieb, dessen ursprüngliche Naturbestimmtheit wird mehr und mehr aufgehoben, ja zuletzt hört er auf, das impulsirende Princip für das Spiel zu sein, das nun

[1]) Schiller, über die ästhetische Erziehung des Menschen.

völlig zu einem Akt des freien Willens wird. — Wir haben hier beiläufig einer bemerkenswerthen pathologischen Thatsache zu gedenken. Das Thier nehmlich, wie es, lediglich durch seinen Instinkt bestimmt, sich niemals überarbeitet, übertreibt auch niemals seine Spielthätigkeit. Arbeitsthätigkeit und Spielthätigkeit stehen bei ihm stets in einem ihm heilsamen und seiner Naturbestimmtheit entsprechenden Verhältniß[1]). Bei dem Menschen dagegen kann sehr wohl auch ein Mißverhältniß zwischen jenen Thätigkeiten eintreten und der Spieltrieb kann ausarten, zunächst in eine vorherrschende Neigung und weiter in unbeherrschbare Leidenschaft, in Spielsucht. Näher nachzuweisen, wie diese Ausartung des Spieltriebs entsteht und zunimmt, welche Folgen sie hat und wie sie mit der eigentlichen Tendenz des Spiels in Widerspruch geräth, darauf können wir uns hier nicht einlassen.

Manche Psychologen[2]) behaupten, das Spiel sei eine nur dem persönlichen Wesen, also nur dem Menschen eigenthümliche Lebensbethätigung, und das, was man das Spielen der Thiere nenne, sei blos eine Analogie des Spiels. Bei dieser Behauptung geht man wohl von einem zu engen Begriff des Spiels aus; allerdings aber muß jedenfalls anerkannt werden, daß das Spielen des Menschen, insofern es ein freies, bewußtes und gewolltes Thun ist, schon überhaupt eine specifisch höhere Lebensbethätigung ist und daß es diese höhere Stellung und Bedeutung im Besondern noch erhält in Beziehung auf die beim Spiel in Thätigkeit gesetzten Kräfte, sowie in Beziehung auf die besondere Art und Beschaffenheit des Spiel-Inhalts und Motivs.

Es wurde oben Genuß und Erholung als bewußtes und gewolltes Motiv der menschlichen Spielthätigkeit angegeben. — Was zuerst die Erholung anbetrifft, so weist schon der Sinn des Wortes darauf hin, daß es sich dabei um ein Wiedererlangen verwendeter Kräfte handelt, um eine Restitution des Kraftvermögens, welches durch Kraftaufwand mehr oder weniger herab-

[1]) Es versteht sich von selbst, daß sich Obiges nicht auf Thiere bezieht, welche im Dienste des Menschen arbeiten und darum auch wohl Arbeitsthiere genannt werden; bei diesen bleibt in Folge der Arbeitsthätigkeit sehr oft kein überschüssiger Rest von Kraft zum Spiel.

[2]) z. B. G. Mehring. Die Seelenlehre. 1857.

gesetzt, ja vielleicht sogar erschöpft ist. Die Erholung setzt also stets vorangegangene Thätigkeit voraus. In Betracht dessen möchte es ein Widerspruch oder unmöglich zu sein scheinen, in dem Spiele, das doch selbst wieder in Thätigkeit besteht und somit Kräfte beansprucht, Erholung zu finden. In der That verhält es sich auch so; jedoch nur dann, wenn durch vorangegangene Thätigkeit die Gesammtkraft des Individuums erschöpft oder so weit herabgesetzt ist, daß eine totale, auf den ganzen Organismus sich erstreckende Erholung durch Ruhe nothwendig wird. Aber selbst in diesem Falle kann, genau betrachtet, dennoch die Erholung oder der Wiedergewinn von Kraft nur durch Thätigkeit erwirkt werden, nehmlich durch die organische Reproduktionsthätigkeit[1]). Diese Thätigkeit aber ist nicht Spielthätigkeit, am allerwenigsten bewußte; denn die Reproduktionsthätigkeit als solche geht vor sich ohne Wissen und Willen des betreffenden Subjekts, das sich dabei passiv verhält. Außer diesem in Beziehung auf das wissende und wollende Subjekt passiven Erholen giebt es aber auch noch ein aktives, und nur von diesem kann als von einem Motiv menschlicher Spielthätigkeit die Rede sein. Der Kraftaufwand durch vorangegangene Thätigkeit kann nehmlich auch ein nur partieller sein, insofern er nur diese oder jene leibliche und resp. seelische Kraft betrifft, d. h. insofern nur das eine oder das andere Organ oder System von Organen in dieser oder jener Weise überwiegend in Funktion gesetzt und angestrengt war. In solchen Fällen kann nun, auf Grund der im menschlichen Organimus waltenden Gesetze des Antagonismus und Periodismus, sehr wohl durch Thätigkeiten, welche ihre Vermittelung in anderen Organen finden oder dasselbe Organ in anderer Weise beanspruchen, ebenfalls Erholung erwirkt werden, und solche in Beziehung auf das betreffende Subjekt aktive Erholung ist es, welche Motiv der Spielthätigkeit wird.

Der Genuß, als Motiv des Spiels, besteht theils in der erst schließlich aus dem Spiele sich ergebenden, theils und hauptsächlich in der schon während des Spiels eintretenden Befrie-

---

[1]) Näheres hierüber und über das Nächstfolgende s. in Abschnitt II d. B. 2. Auflage sub B. d. §. 41—46.

digung des Lebensgefühls im Allgemeinen, oder bestimmter Gefühle, Neigungen, Triebe ꝛc. im Besondern. Ist diese Befriedigung der Art, daß sich das Gefühl davon zum Lustgefühl steigert, so wird der Genuß zum Vergnügen, das sich dann, je nach den Graden der Luststimmung affektiv bekundet in Heiterkeit, Fröhlichkeit, Lust, Freude ꝛc. — Da Genuß und Vergnügen wesentlich der Sphäre des Gefühlslebens angehören, so wird die Unterscheidung der mannigfachen Arten des Genusses und Vergnügens wesentlich bestimmt durch die Artunterschiede der Gefühle. Letztere unterscheiden sich zunächst in zwei Hauptklassen: in die sinnlichen und die geistigen. Die sinnlichen Gefühle unterscheiden sich demnächst wieder als somatische und als psychische, und die geistigen als intellektuelle, ästhetische, sittliche und religiöse. — Aus diesen verschiedenen Arten von Gefühlen, in deren Analyse wir uns hier nicht näher einlassen können, ergeben sich nun auch die verschiedenen Arten des Genusses und Vergnügens. Rücksichtlich der sittlichen und religiösen Gefühle möchte es scheinen, daß deren Befriedigung niemals zum Motiv des Spiels gemacht werden könne. Allerdings wird die Befriedigung dieser Gefühle nicht blos durch das Spiel erwirkt, vielmehr auch durch berufs- und pflichtmäßiges Thun und Handeln, und es ließe sich insofern auch der Satz von Schiller: „Der Mensch spielt nur wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch wo er spielt[1])“ in Frage stellen; aber daß doch jene Befriedigung Motiv des Spiels sein könne, wird sich nicht länger bezweifeln lassen, wenn wir an die Olympischen Spiele und anderen ähnlichen Volksfestspiele der Hellenen erinnern. Was insbesondere die religiösen Gefühle betrifft, mit welchen übrigens die höheren sittlichen zusammenhängen, so wird aber überhaupt deren Befriedigung durch das Spiel überall da eintreten, wo das Göttliche als das Schöne gewußt und verehrt und durch ästhetische Darstellungen zur Anschauung gebracht und verherrlicht wird. Hier tritt dann auch der Unterschied ein zwischen heiligem Spiel und profanem Spiel. Wo nun, wie es bei den Hellenen der

---

[1]) Ueber die ästhetische Erziehung, Brief 15.

Fall war, das Schöne im Bewußtsein noch nicht durch Verstandesreflexion von dem Guten und Wahren getrennt wird, ist das ästhestische Leben zugleich religiöses Leben und das heilige Spiel als Religionscultus die höchste Manifestation dieses Lebens selbst und insofern freilich nicht mehr bloßes Spiel. Bei Völkern und in Zeiten dagegen, wo das Schöne im Bewußtsein von dem Guten und Wahren getrennt und abstrakt als Etwas für sich gefaßt ist, erweist sich das durch ästhetische Darstellungen zur Anschauungbringen des Göttlichen oder Heiligen reinhin als Spiel, und zwar als ein Spiel, bei welchem nur die Befriedigung des ästhetischen Gefühls, also der ästhetische Genuß das eigentliche, unmittelbare Motiv ist, die Befriedigung des religiösen und resp. des sittlichen Gefühls aber nur als secundäres gilt oder auch gänzlich ignorirt wird. Mit solchem Spiel darf natürlich dasjenige Thun nicht verwechselt werden, welches zwar Heiliges zum Inhalt oder Gegenstand nimmt, bei welchem aber weder die Befriedigung des religiösen, noch die des ästhetischen Gefühls Motiv ist, sondern in gemeiner oder trügerischer Absicht irgend welche profane Zwecke verfolgt werden; hier ist das Thun weder ein ästhetisches, noch ein heiliges Spiel, sondern ein „Spieltreiben mit dem Heiligen."

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen wenden wir uns jetzt insbesondere zu den gymnastischen Spielen.

Als gymnastische sind nur solche Spiele zu betrachten, bei deren Ausführung es wesentlich auf Leibesbewegungen, wie überhaupt auf wirkliche Bethätigung der motorischen Kräfte des menschlichen Leibes ankommt. Hiermit ist aber nicht gesagt, daß es in den gymnastischen Spielen nicht ebenfalls wesentlich auf Bethätigung psychischer und geistiger Kräfte ankomme; im Gegentheil, auch die Mitbethätigung dieser Kräfte ist hier ein wesentliches Moment, ja in gewissen gymnastischen Spielen ist sie als das dominirende zu betrachten. Es stellen sich diese Spiele nur insofern charakteristisch verschieden gegen andere heraus, als sich in Letzteren theils nur psychische und geistige Kräfte bethätigen,

theils die Mitbetheiligung leiblicher Kräfte oder die Leibesbewegungen etwas Unwesentliches oder Gleichgültiges sind. So giebt es eine ganze Reihe von Spielen, wie z. B. Wort- und Witzspiele, Räthsel- und Ratheſpiele, Zahlen- oder Rechenspiele u. s. w., bei welchen es sich lediglich um die Bethätigung intellektueller Kräfte handelt und Leibesbewegungen gar nicht stattzufinden brauchen. Bei einer andern Reihe von Spielen, wie u. a. beim Kartenspiel, Schachspiel ꝛc. müssen zwar Bewegungen der Arme und Hände stattfinden, aber diese Leibesbewegungen sind hier durchaus etwas dem Spiele selbst Unwesentliches. Vergleicht man nun mit den genannten Spielen z. B. das Billardspiel, so zeigt sich sofort der hervorgehobene Unterschied. Auch dieses Spiel beruht wesentlich auf intellektueller Thätigkeit, auf Umsicht, Berechnung „Dessin"; aber es beruht ebenso wesentlich auf Bethätigung leiblicher Bewegungskräfte und köperlicher Geschicklichkeit; die Leibesbewegungen gehören hier wesentlich zum Spiele selbst.

Die hier angegebene vorläufige Bestimmung ist nun aber noch näher zu präcisiren. Ein Spiel nehmlich, in welchem die Leibesbewegung oder die Bethätigung der leiblichen Bewegungskräfte ein wesentliches Moment ist, wird doch erst dann als gymnastisches im strengen Sinn des Worts gelten können, wenn jene Kraftbethätigung sich nicht blos auf einzelne Leibesglieder beschränkt, sondern sich möglichst übereinstimmend auf alle Glieder bezieht, die Bewegung in freiem Wechsel sich über alle erstreckt. Daß die Bewegung eine sehr lebhafte und die Leibeskräfte in hohen Graden beanspruchende sei, kann nicht als ein charakteristisches Merkmal für die gymnastischen Spiele im Allgemeinen angeführt werden, da es bei gewissen Arten dieser Spiele nicht zutrifft.

Die gymnastischen Spiele im Einzelnen auch nur anzuführen, geschweige denn sie zu beschreiben, liegt außer dem Bereich unserer gegenwärtigen Betrachtungen; wohl aber haben wir hier die verschiedenen Arten derselben nachzuweisen.

1. Zuerst fassen wir unter dem Namen reine Unterhaltungsspiele eine Reihe von Spielen zusammen, für welche sich etwas gemeinsam Charakteristisches nicht wohl angeben läßt.

Es gehören dazu u. a.: Katze und Maus, Topf= oder Hahnschlagen, Plumpsackspiele, Sackhüpfen, Kämmerchen=Vermiethen, Platzwechseln (Wie gefällt dir dein Nachbar), Adam hatte sieben Söhne, Ringel Ringel Rosenkranz u. s. w. Diese Spiele sind hauptsächlich für das Knabenalter bestimmt, werden jedoch auch häufig in Gesellschaftskreisen Erwachsener ausgeführt. Manche der hierhergehörigen Spiele, wie u. a. die zwei letztgenannten, werden unter Absingen von Versen oder Spielliedern und auch wohl mit tanzartigen Bewegungen ausgeführt. In solchen Spielen zeigen sich die ersten Anfänge des Tanzes überhaupt und der hyporchematischen Tänze insbesondere, namentlich lassen sich viele Nationaltänze auf dergleichen Spiele zurückführen.

2. Nachahmungsspiele, worunter solche Spiele zu verstehen sind, die ihren Inhalt und mehr oder weniger getreu auch die Form ihrer Ausführung aus dem praktischen= oder Berufsleben entnehmen, ja wohl auch aus dem Treiben der Thierwelt. Als solche Spiele sind zu erwähnen die Soldatenspiele, das Kriegspielen, die Jagd= und Jägerspiele, Wolf und Schaafe 2c. Diese Art von Spielen gehört nur dem Knabenalter an.

3. Reine Kraft= und Geschicklichkeitsspiele nennen wir diejenigen gymnastischen Spiele, die ihren Inhalt und ihre Form nicht anderen Lebenskreisen entlehnen und bei welchen es ganz eigens auf energischere Kraftbethätigung und größere Gewandtheit im Allgemeinen oder Geschicklichkeit in bestimmten körperlichen Fertigkeiten ankommt. Sie lassen sich weiter unterscheiden in solche, deren Ausführung ohne Benutzung irgendwelcher Geräthe stattfindet, und in solche, welche mit bestimmten Spielgeräthen ausgeführt werden, in deren richtiger und geschickter Handhabung das Spiel wesentlich mit besteht. Zu der erstern Klasse sind u. a. zu zählen: das Barlaufspiel, Schwarzer Mann, Anschlagen 2c. Die vorherrschende oder hauptsächliche Bewegung in diesen Spielen ist das Laufen und zwar ein rasches und gewandtes Laufen unter Beobachtung bestimmter Spielformen. Zur andern Klasse der Kraft= und Geschicklichkeitsspiele gehören z. B. die außerordentlich mannigfaltigen Ballspiele, die Kugelspiele, Reifenspiele, das Kreiseltreiben, das Springen mit geschwungenen Handseilen u. s. w.; auch die Kegelspiele und das

Billardspiel würde hierher zu zählen sein. — In dieser Klasse von Spielen liegen zum Theil die ersten Anfänge der Jongleur- und Akrobatenspiele, deren Ausführung eigens für Zuschauer bestimmt ist.

4. Die agonistischen Spiele sind Kampfspiele und zwar theils Kampfspiele im engern Sinne des Worts, d. h. solche, bei welchen die Spielenden durch ihre Kraft und Gewandtheit in positivem Gegeneinanderwirken sich gegenseitig zu bekämpfen und zu überwältigen haben; theils sind es solche Spiele, in welchen es auf irgendeine bestimmte körperliche Kraftleistung oder Fertigkeit ankommt, in deren Ausführung der eine Spieler den andern zu übertreffen hat, ohne denselben jedoch in der freien Ausübung seiner Bewegungen irgendwie entgegenzuwirken. Die Kampfspiele der erstern Klasse bestehen hauptsächlich in der Durchführung des Faust- und Ringekampfs; die der letztern vorzugsweis im Wettlauf oder auch in anderen wettkämpferisch angeordneten gymnastischen Leibesbewegungen. Jene sind nur für das Jünglingsalter und aufstrebende Mannesalter; Diese dagegen können auch schon im reifern Knabenalter unternommen werden, sofern die Spielenden eine genügende gymnastische Bildung erlangt haben. Wo die agonistischen Spiele öffentlich veranstaltet werden oder als wirkliche Volksspiele vorkommen, pflegt dem Sieger im Kampfe ein Preis zuerkannt zu werden, der aber, wenn das Spiel die Würde eines gymnastischen behaupten soll, durchaus nur als Ehrenpreis gelten darf und als solcher, nicht aber aus gewinnsüchtiger Absicht erstrebt werden muß. Wo bei diesen Spielen dergleichen Preisertheilungen stattfinden, nennt man sie auch wohl Preisspiele: Preisringen, Preislaufen, Preisklettern, Preisschwimmen ꝛc.

5. Aesthetische Spiele. Es sind dies solche Spiele, in welchem es auf die Darstellung des Schönen ankommt. Indem sie aber dem Schönen und dem Genusse des Schönen gewidmet sind, treffen sie mit den schönen Künsten zusammen, welche nach hellenischer Vorstellung unter dem Schutze der Musen stehen. Hiernach lassen sich diese Spiele auch als musische bezeichnen. Zu den gymnastischen Spielen gehören die in schönen Darstellungen bestehenden Spiele nun freilich nur in so weit, als die

Leibesbewegungen der Spielenden, wie überhaupt deren eigene Leiblichkeit in ihrem aktuellen Verhalten wesentliches Darstellungsmedium ist. Es gehören also hierher nur das orchestische und das mimische Spiel. Wegen des Nähern hierüber können wir auf die im vorstehenden Abschnitt sub G. b. gegebene Uebersicht verweisen.

Die gymnastischen Spiele sind ein wesentliches Ingredienz der Gymnastik überhaupt und ordnen sich dem System derselben so ein, daß die sub 1. 2 u. 3 — so wie die zweite Klasse der sub 4 genannten Spiele der Pädagogischen Gymnastik zugehören, die sub 4 erwähnten eigentlichen Kampfspiele der Wehr-Gymnastik, während die sub 5 genannten so zu sagen die Aesthetische Gymnastik selbst ausmachen, wenigstens in so weit dieselbe in einzelnen, in sich abgeschlossenen Darstellungen besteht.

Wir haben in unseren Eingangsbetrachtungen den principiellen Unterschied zwischen Arbeit, Uebung und Spiel dargelegt und bemerkt, daß es wichtig sei, ungeachtet der nahen Beziehungen, in welchen diese verschiedenen Thätigkeitsweisen zueinander stehen, sich jenes Unterschieds stets bewußt zu bleiben. — Was nun die Gymnastik anbetrifft, so ist sie an sich keinenfalls Arbeit[1]), sondern theils Uebung, theils Spiel, und zwar so, daß rücksichtlich der hier in Betracht kommenden Zweige der Gymnastik in der Pädagogischen und Wehr-Gymnastik die Uebung, in der Aesthetischen dagegen das Spiel das prävalirende Moment ist, in keinem Zweige der Gymnastik aber das eine oder das andere Moment gänzlich verschwindet.

Die Prävalenz der Uebungsthätigkeit gegen die Spielthätigkeit wird in der Pädagogischen Gymnastik natürlich erst da eintreten, wo die anthropologische Entwickelung der betreffenden Individuen in das Stadium gelangt ist, in welchen überhaupt erst ein

---

[1]) Nur für den Gymnasten wird die Gymnastik Arbeit; aber doch auch nur insofern, als er sich das Studium derselben und die Leitung ihres praktischen Betriebs ganz eigens zum Lebensberuf macht, seine gymnastische Thätigkeit als Anordnender, Leitender, Lehrer &c. für ihn Berufsthätigkeit ist.

plan- und regelmäßiges positives Einwirken durch Gymnastik mit Entschiedenheit eintreten soll. — Wir haben bereits andern Orts dargethan[1]), daß und warum die Gymnastik für das eigentliche Kindheitsalter (bis zum 7 Lebensjahr) noch gar nicht bestimmt ist, und so sind denn auch die Bewegungsspiele, als gymnastische, noch nicht für dieses Alter bestimmt. Wo das Kind unter natur- und vernunftgemäßer Pflege und Erziehung aufwächst, sind in seiner Lebensbethätigung, Spielthätigkeit und Uebungsthätigkeit noch ununterschieden; daher selbst da, wo seitens der Eltern oder Erzieher die Thätigkeit des Kindes schon auf praktische Zwecke hingeleitet oder zu einem bestimmten Lernen angeleitet werden soll, dies in einer Weise geschehen muß, daß dabei das Kind selbst sich des Unterschieds zwischen Spiel und Uebung noch nicht bewußt wird. — Erst in der nächsten Altersperiode, im Knabenalter, müssen, wie in der gesammten Erziehung, so auch in der gymnastischen beide Thätigkeitsweisen auseinandergehalten und dem Zögling selbst zum Bewußtsein gebracht werden. Der Moment, von welchem ab dies geschehen muß, ist ganz genau bestimmt; es ist der Eintritt des Zöglings in die Schule, die Stätte des Uebens und Lernens, der Gewöhnung an bestimmte Zeiteintheilung, festgeregelte Thätigkeit, strenge Ordnung und Disciplin, die Stätte der allseitigen und harmonischen Ausbildung und der Vorbereitung und Tüchtigmachung für das ethische Leben. Rücksichtlich der gymnastischen Erziehung, welche bei einer rationellen Organisation des Schulwesens, ein wesentliches Glied der gesammten Schulerziehung ist, tritt nun natürlich auch die Scheidung von Spiel und Uebung ein und der Zögling muß wissen, daß er jetzt übt, jetzt spielt. In der ersten Hälfte des Knabenalters, d. h. von 8—12 Lebensjahre, ist zwar allerdings, wie wir bereits andernorts bemerkten, von der dem Betrieb der Gymnastik gewidmeten Zeit der größere Theil auf gymnastische Spiele zu verwenden, so daß hier also der Zeitvertheilung nach das Spiel gegen die strenggeregelte, exakt und methodisch betriebene Uebung prävalirt; aber schon in der zweiten Hälfte des Knabenalters ändert sich dieses Verhältniß,

---

[1]) Abschnitt II d. Bchs. 2. Auflage. §. 8. S. 22 rc.

die Prävalenz der Uebungsthätigkeit gegen die Spielthätigkeit tritt immer entschiedener hervor und bleibt dann herrschend für alle folgenden Altersstufen, in welchen überhaupt noch Pädagogische (resp. Diätetische) Gymnastik betrieben wird. Was die einzelnen Individuen außerhalb des gymnastischen Thätigkeitskreises in ihrer müßigen Zeit sonst noch thun können und wollen, ob sie diese Zeit noch weiter zum Ueben oder Spielen verwenden, ob sie sich überhaupt beschäftigen oder müßiggängerisch verhalten wollen — das bleibt hier natürlich außer Betracht; wir haben hier nur das Verhältniß der Uebungsthätigkeit zur Spielthätigkeit innerhalb der gymnastischen Betriebspraxis im Auge. — Abgesehen aber von jener Zeitvertheilung, so ist hier noch Folgendes zu beachten. Wird nehmlich das Spiel in der Betriebspraxis der Pädagogischen Gymnastik angeordnet, so wird es nicht reinhin um des Genusses und der bloßen Erholung willen unternommen, sonderrn es soll hier zugleich pädeutischen Zwecken dienen, d. h. die im Spiele überhaupt und in den verschiedenen Spielen insbesondere liegenden erzieherischen, bildenden und diätetischen Momente sollen durch die Ausübung der Spiele nutzbar gemacht werden für die Erziehung und Ausbildung der Spielenden. Hier entsteht nun für den anordnenden Gymnasten die Aufgabe, daß er, indem er seinerseits diese pädeutische Tendenz festhält, den unternommenen Spielen den Charakter des Spiels doch nicht benehme und die Spielenden ihrerseits in ihrem spielenden Thun nichts anderes erblicken können als eben nur Spiel.

Was die der Wehrgymnastik zugehörigen Kampfspiele anbetrifft, so lassen sich zu denselben außer dem schon oben genannten Faust- und Ringekampf auch wohl noch solche Kampfarten verwenden, zu welchen man sich besonderer Kampfapparate bedient. Als Kampfspiele dieser Art würden die mittelalterlichen Turniere anzuführen sein; übrigens aber kann jedes Contrafechten mit Handwaffen als Kampfspiel unternommen werden. — Die Kampfspiele haben nur Werth und gewähren nur dann völlig den ent-entsprechenden Genuß, wenn sie nicht in fingirter Weise als bloße Scheinkämpfe durchgeführt werden, bei welchen sich der Eine nach einigem scheinbaren Widerstand absichtlich von dem Andern überwältigen läßt oder bei welchen wohl gar durchweg

nur so gethan wird, als kämpfe man miteinander. Es muß vielmehr mit der Ueberwältigung und dem Widerstande dagegen ernstlich gemeint sein; es muß mit voller Energie und Ausdauer gekämpft werden, ja es soll selbst die Möglichkeit einer Gefahr für Leib und Leben der Kämpfenden nicht absolut ausgeschlossen sein. Andererseits ist aber klar, daß ein Kampf, bei welchem es ganz eigens auf gefährliche Verletzung, Verstümmelung oder gar Tödtung des Gegners abgesehen ist, gar nicht als Spiel gelten kann[1]). Ebenso würden von den Kampfspielen solche Kampfarten auszuschließen sein, bei deren energischer Durchführung die Verstümmelung oder Tödtung des Gegners eigentlich unvermeidbar ist. Dies ist namentlich beim Gebrauch scharfer und spitzer Handwaffen der Fall. Sollten dergleichen Waffen zu Kampfspielen verwendet werden, so könnte es also nicht anders geschehen als unter Benutzung sichernder Schutzmittel und unter Einhaltung convenzionell gesetzter Ausnahmen für die Angriffsaktionen; durch Beides aber wird die freie Bewegung und Aktion der Kämpfenden beschränkt und das Kampfspiel verliert wesentlich an dem ihm eigenthümlichen Reiz. Mit richtigem Takte verwendeten die Hellenen nur den Faust- und den Ringekampf zu ihren gymnastischen Kampfspielen und von diesen beiden Kampfarten legten sie mit Recht wieder der Letzteren den höheren Werth bei. Heutigentags findet man die Ringekampfspiele als landesübliche Spiele nur noch in einigen Kantonen der Schweiz; es ist sehr zu bedauern, daß sie nicht eine allgemeine Verbreitung haben. Der Faustkampf (Boxerkampf) kommt als landesübliches Kampfspiel jetzt nur noch in England vor, leider jedoch behaftet mit ethisch verwerflichen Elementen. — Wir verweisen hier auf Abschnitt IV d. Bchs., welcher die gesammte Wehrgymnastik umfaßt und sub E insbesondere den Faust- und Ringekampf. Betreffs des Letztern verweisen wir auch noch auf den Leitfaden für „die gymnastischen Freiübungen“, und betreffs des Faustkampfs auf die von uns im Athenaeum für rationelle Gymnastik (Bd. III

[1]) Die Lustmordkämpfe der römischen Gladiatoren werden zwar Gladiatorenspiele genannt; als Spiele galten sie jedoch nur dem zuschauenden römischen Volke.

u. IV) gelieferten ausführlichen Mittheilungen über das Boxerwesen in England.

Wir erwähnten vorhin der Scheinkämpfe. Auch sie werden Gegenstand gymnastischer Spiele; aber ihre Ausführung gehört nicht in den Bereich der so eben besprochenen agonistischen Spiele, sondern in den der ästhetischen Spiele. In diesen nehmlich, wo er in ihnen Gegenstand der Darstellung wird, soll der Kampf gar nicht als wirklicher vorgeführt werden; es kommt hier vielmehr nur darauf an, daß der Kampf blos seiner äußern Erscheinung nach mit den in ihr liegenden ästhetischen Elementen zur Anschauung gebracht werde. Es geschieht dies schon durch attitudenhafte Darstellung bestimmter Kampfmomente, schöner Fechter- und Ringerstellungen, in vollständigerer Ausführung aber durch die Darstellung von Kampfscenen in mimisch-dramatischen Spielen und vornehmlich durch die kriegerischen Tänze in der Orchestik. — Was nun aber die ästhetischen Spiele überhaupt anbetrifft, so müssen wir wegen des Weiteren auf den vorstehenden, fünften Abschnitt d. Bchs. verweisen.

Schließlich unterlassen wir nicht, auf eine im „Morgenblatt" (1854 Nr. 51 2c.) sich vorfindende Abhandlung über die Spiele aufmerksam zu machen. Wir verweisen auf diese Abhandlung um so mehr und empfehlen sie der Beachtung besonders deswegen, weil der geschätzte Verfasser (M. Lazarus) die Spiele hauptsächlich vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet und die Abhandlung hierdurch manche wesentliche Ergänzung zu dem von uns selbst im Vorstehenden Gesagten darbietet.

B. Zur Erklärung der beiden Figurentafeln.

Tafel I.

In dem vorstehenden Fünften Abschnitt d. Bchs. haben wir sub C. b von der Gestalt und den räumlichen Verhältnissen des menschlichen Körpers gesprochen, und zwar in den §§. 16—18 von den verschiedenen Versuchen und Theorien zur Feststellung der normalen Proportionen des menschlichen Gliedbaus. Wir kamen hierbei in §. 17 auf die von dem Historienmaler Schmidt aufgestellte Proportionslehre, welche durch geometrische Construction die gegenseitige Lage der verschiedenen Gliedergelenkpunkte am Skelet des erwachsenen männlichen Körpers feststellt. Diese Construction wurde auf Seite 55 von uns angegeben. Fig. 1 dient zur Erläuterung derselben.

Als wir das erste bis zu Seite 152 reichende Heft des vorstehenden Abschnitts herausgaben (1854), war uns das gleich darauf, vielleicht auch völlig gleichzeitig, erschienene Werk von A. Zeising: „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig 1854" — noch nicht bekannt. Nach genommener Einsicht in dieses überaus lehrreiche und interessante Werk, das wir dem Gymnasten nicht dringend genug empfehlen können, gereichte es uns zum großen Bedauern, daß es uns bei der Bearbeitung jenes Themas nicht schon zu Gebote stand. — Wir können es nicht unterlassen, hier nachträglich den Inhalt dieses Werks in Kürze anzugeben und die darin aufgestellte, durchaus originale Proportionslehre wenigstens in ihren Grundzügen anzudeuten.

Nach einer allgemeinen Einleitung (S. 1—10) giebt der Verfasser erst (auf S. 11—130) einen historischen Ueberblick über die bisherigen Systeme, in welchen eine Gesetzmäßigkeit in den Maßverhältnissen der menschlichen Körpergestalt festzustellen versucht wurde. Hierauf entwickelt Zeising sein eignes System

und zwar zunächst (bis S. 320) in Beziehung auf die menschliche Körpergestalt. Das hierbei gefundene und durch vielfältige empirische Ermittelungen controllirte Proportionalgesetz wird dann (S. 320 — 389) aber auch in anderen Naturgebilden (Krystall-, Pflanzen- und Thiergestalten) als vorhanden nachgewiesen und ebenso schließlich (S. 390 — 450) in Beziehung auf die Werke der schönen Baukunst, der Musik u. s. w. — Dem Texte sind 176 erläuternde Figuren eingedruckt.

Welcher praktischen Verwerthung Zeising's Proportionslehre fähig sei, müssen wir hier unerörtert lassen; an und für sich genommen hat man sie jedenfalls als eine rationelle anzuerkennen. Als eine solche bezeichneten wir auch schon die Proportionslehre von C. G. Carus. Gleichwohl unterscheiden sich beide Theorien wesentlich voneinander; jedoch nicht sowohl in Beziehung auf ihre Ergebnisse (die festgestellten Maße und Maßverhältnisse), als vielmehr in Beziehung auf den Ausgangspunkt und das Princip für die Grundbestimmungen. Während Carus, wie wir sahen, von der natürlichen Genesis der menschlichen Gestaltentwickelung ausgeht und seine Theorie physiologisch begründet, geht Zeising vom ästhetischen Standpunkt aus und deducirt seine Lehre aus den Gesetzen der Schönheit. — Zeising beginnt damit, zuerst den Begriff des Schönen festzustellen, mit welchem, ohne mit demselben identisch zu sein, der Begriff der Proportionalität aufs Innigste verbunden ist. Hieranf werden von ihm die zu unterscheidenden Erscheinungsweisen oder Arten des Schönen und die in jeder derselben herrschenden Schönheitselemente nachgewiesen. Das Wichtigste hiervon haben wir, behufs eines andern Zwecks und unter Mitbenutzung eines spätern Werks desselben Verfassers, bereits im vorstehenden Abschnitt unseres Buchs sub F. 1. e auszüglich aufgenommen. Insbesondere ist hier an das in §. 91 bis §. 93 Aufgenommene zu erinnern. Der dort S. 351 angeführte Satz ist es, welcher sodann die unmittelbare Grundlage von Zeising's Proportionslehre bildet.

Der auf Tafel I zwischen Fig. 1 u. 2 gesetzte Proportionalmaßstab ist nach jenem Satze, d. h. dem s. g. goldenen Schnitt

gemäß, getheilt und die von den Theilpunkten nach den beiden Figuren gezogenen Querlinien zeigen, inwiefern sich das von Zeising aufgestellte Proportionalgesetz an der Gestalt des menschlichen Körpers in Beziehung auf die Höhenverhältnisse desselben bewährt. — Die ganze Linie AU entspricht der Totalhöhe des Körpers. Sie ist in J so getheilt, daß AJ : JU = JU : AU. An wohlproportionirten Menschenkörpern verhält sich also die Höhe des vom Scheitel bis Nabel (Bauchfalte) reichenden Oberkörpers zur Höhe des vom Nabel bis Fußsohle reichenden Unterkörpers, wie die letztere Höhe zur Totalhöhe. Aus fortgesetzter Theilung ergiebt sich dann ferner rücksichtlich der Höhenmaße, daß sich die bis zur Halsmitte reichende Kopfpartie (AE) des Oberkörpers zu der zwischen Halsmitte und Bauchfalte liegenden Rumpfpartie (EJ) desselben verhält, wie Letztere zum ganzen Oberkörper (AJ). Für den Unterkörper aber ergiebt sich rücksichtlich der Höhenmaße, daß sich die Unterschenkelpartie (UO), welche bis zum untern Ende des Knies reicht, zu der von hier bis zur Bauchfalte reichenden Oberschenkelpartie (OJ) verhält, wie diese zum ganzen Unterkörper. — Zeising führt diese Theilungen noch weiter aus, und demnächst weist er sein Proportionalgesetz auch in Beziehung auf die Breitenmaße des Körpers nach. Um die Dimensionen der unterschiedenen Theile auch in Zahlen zu erhalten, wird die Totalhöhe = 1000 gesetzt und diese Zahl durch wiederholte arithmetische Theilung nach dem erwähnten Satze getheilt. Man erfährt dann z. B., daß am wohlproportionirten Menschenkörper die Höhe des Oberkörpers zu der des Unterkörpers sich verhält, wie 381,966 : 618,033.

Wie schon bemerkt wurde, hat Zeising sein Proportionalgesetz durch vielfältige empirische Ermittelungen und durch Vergleichungen an Bildwerken ꝛc. geprüft und so weit bewährt gefunden, als überhaupt in natürlichen und der Natur nachgebildeten Körpergestalten eine in harmonischen Verhältnissen sich aussprechende Gesetzmäßigkeit der Maße herrscht. Ein Vergleich mit den nach anderen Proportionstheorien aufgestellten Verhältnissen spricht ebenfalls zu Gunsten der Zeising'schen Theorie.

Wie sie mit der von Schmidt aufgestellten übereinstimmt, läßt sich auf Tafel I Fig. 1 ersehen. Hier bewährt sich aber Zeisings Proportionalgesetz noch besonders insofern, als es den in Schmidts Construction wohl nur aus Versehen hereingekommenen Fehler aufzeigt, den wir bereits am Schluß des §. 17 hervorhoben, den Fehler nehmlich, daß das Oberschenkelbein vom Hüftgelenkspunkt bis Kniegelenkspunkt kürzer sein soll, als das Unterschenkelbein bis zum Fußgelenkspunkt. Die in Zeisings Proportionalmaßstab durch O gezogene Querlinie soll nun zwar nicht den Kniegelenkspunkt, sondern den untern Rand des Knies treffen; aber sie zeigt doch, daß jener Punkt in Schmidts Figur zu hoch liegt und in derselben ein merkliches Mißverhältniß in den unteren Extremitäten vorhanden ist.

Ein so gründlicher Denker und umsichtiger Forscher wie A. Zeising konnte natürlich bei Aufstellung seines Proportionalgesetzes nicht gemeint haben, daß die Anwendung desselben zur Beurtheilung der Gestalt wirklicher Menschenkörper so ohne alles Weitere stattfinden solle. Er geht daher auch ganz eigens auf die Modifikationsmomente (Geschlecht, Lebensalter, Nationalität und Individualität) näher ein, welche bei der Anwendung jenes Gesetzes nothwendig in Betracht kommen müssen. Einleitend sagt Zeising hier: „Wir haben das Gesetz bisher blos in seiner Allgemeinheit betrachtet. So findet es sich natürlich in den einzelnen realen Bildungen nirgends, sondern jede derselben weicht in irgend einem höheren oder niederen Grade und zwar jede auf eine andere, ihr eigenthümliche Weise davon ab. Dies thut aber dem Gesetze selbst keinen Eintrag. Das ist ja eben das Wesen des Allgemeinen überhaupt, daß es sich in das Einzelne versenkt und scheinbar darin untergeht, um aus ihm stets wieder als Gattungs- oder Gemeinbild, als eine besondere Art und Realisation seiner selbst aufzuerstehen. Das Gesetz als solches existirt nur im Bereich der Idee; sobald es in die Erscheinungswelt übertritt, muß es nothwendig aus seiner ursprünglichen Gleichheit und Identität mit sich selbst herausgehen, es muß sich im Einzelnen von sich selbst unterscheiden, um sich im Complex des Einzelnen wieder zur Einheit zusammenzufassen."

Tafel II.

Diese Tafel gehört zu der im vorstehenden Abschnitt dieses Buchs sub F. 1. e in den §§. 91 u. 92 enthaltenen Darlegung der verschiedenen Arten und Modifikationen des Schönen und findet somit dort ihre Erklärung, während sie ihrerseits einen leicht orientirenden Ueberblick über das dort Gesagte gewährt. Man kann sich die dort aufgezeigten Unterscheidungen und resp. gegenseitigen Beziehungen noch anschaulicher machen, wenn man den Kreis als Farbenkreis anlegt; nehmlich so, daß das Feld für das Reinschöne roth (Karmin), das für das Komische gelb, das für das Tragische blau angelegt wird, die Zwischenfelder dagegen die entsprechenden Mischfarben erhalten, also das Feld für das Reizende Orange, das für das Humoristische Grün, das für das Erhabene Violet.

Berlin, Druck von Gustav Schade,
Marienstraße Nr. 10.

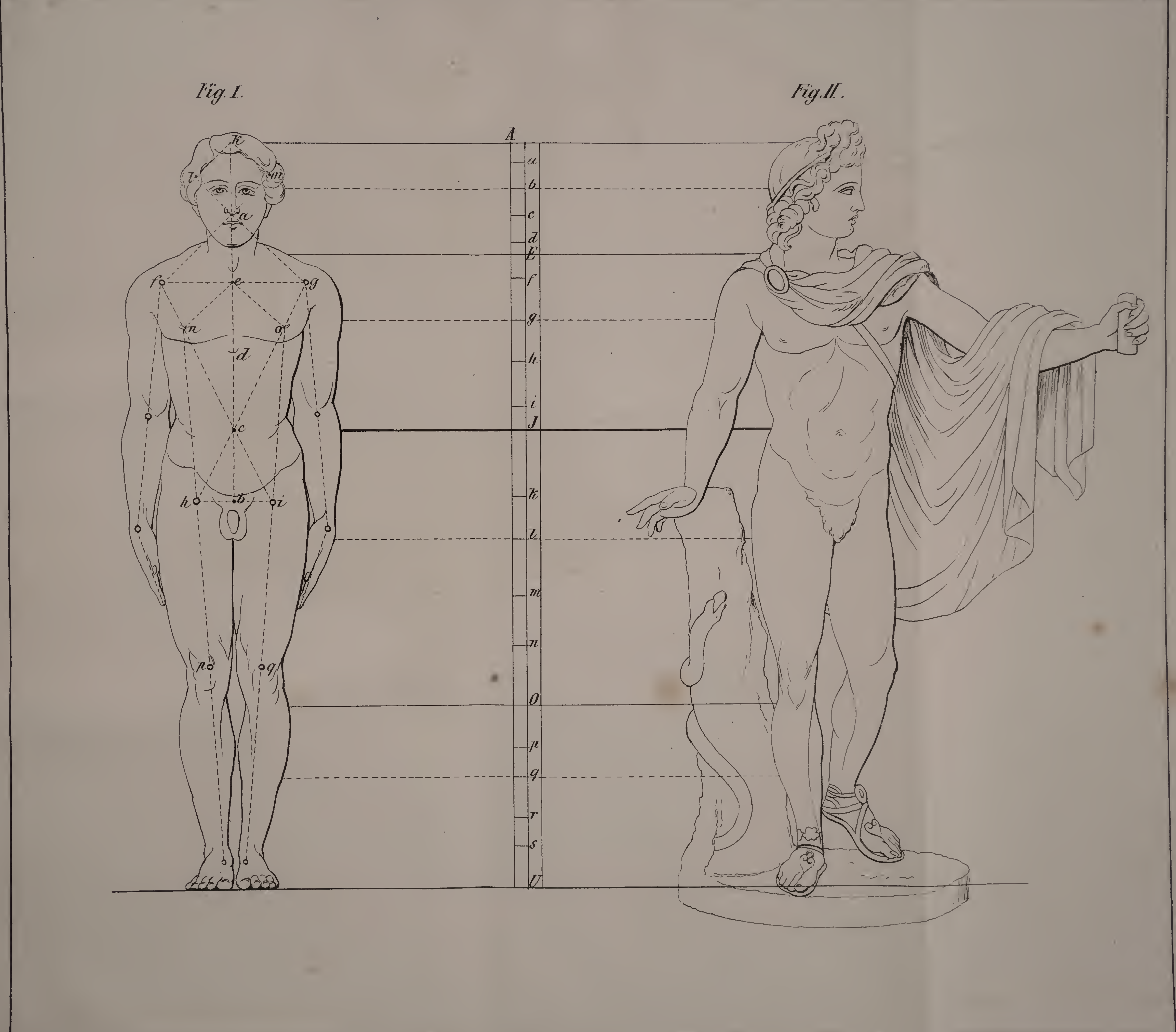


Fig. I.
Fig. II.
A
a
b
c
d
E
f
g
h
i
J
k
l
m
n
O
p
q
r
s
U



Der Kreis des Schönen.

